مجلة
البلاغة المقارنة
ألف
العدد السابع ، ربيع ١٩٨٧

إن الثورة الثقافية التي تصل إلى أعماق ريف مصر جزء لا ينفصل من الثورة السياسية ذاتها ، وما لم تستطع القوى الوطنية الديمقراطية أن تصل بثقافتها إلى أعماق الريف فإن قضية النضال الوطني والديمقراطي سوف تظل مبتورة . وعلى المثقفين أن يولوا هذه القضية عناية خاصة ، وأن يبذلوا كل الجهد ، في الظروف الأمية الحالية لاستحداث أشكال غير تقليدية فى العمل الثقافي تصل بأصواتهم إلى ريف مصر .

عبد العظيم أنيس

إن القدرة على إخصاب بذرة السيرورة التاريخية لا يتم إلا في الثقافة ، وهذه البذرة تضمن تطور المجتمع وتقدمه ، ولهذا ندرك لماذا تقوم الهيمنة الإمبريالية التي تحرم الشعوب المغلوبة من مسيرتها التاريخية بإنكار حق هذه الشعوب في التحقق الثقافي .

أميلكار كابرال

العالم الثالث : الأدب والوعي

المحتويات

● **أسـرة التحـرير** : أحـمد طـاهر حـسنين
سيـزا قـاسم دراز
فريال جبوري غزول .
● **مساعدة التحرير** : ماجي حسني عوض الله
● **مستشارتا التحرير** : دوريس إنريت ــ كلارك شكري
بربارا هارلو .
● **ساهم في إخراج هذا العدد** : أحمد صدقي الدجاني ، السعيد بدوي ، آلن هيبارد ، أمينة رشيد ، آن ليشن ، بيتر هانكوك ، جيمي سبنسر ، حسناء مكداشي ، سها عبد القادر ، عباس التونسي ، لسلي كروكسفورد ، لوريس نصور ، مورين كيرنان ، نور المسيري ، نيكولاس هوبكنز ، هدى وصفي ، وجيه دراز .
● **الغلاف** : محسن شرارة .
● **الإخراج الفني والإشراف** : شركة دار إلياس العصرية بالقاهرة .
● **الجمع** : جي . سي . سنتر للجمع التصويري بالقاهرة .
● **سعر العدد** :
جمهورية مصر العربية : جنيهان
البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفـراد : ٧ دولارات (٧ أعداد : ٤٩ دولاراً)
المؤسسات : ١٢ دولاراً (٧ أعداد : ٨٤ دولاراً)
● أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية :
ألف ١ (١٩٨١) : الفلسفة والأسلوبية .
ألف ٢ (١٩٨٢) : النقد والطليعة الأدبية .
ألف ٣ (١٩٨٣) : الذات والآخر .
ألف ٤ (١٩٨٤) : التناص : تفاعلية النصوص .
ألف ٥ (١٩٨٥) : البعد الصوفي في الأدب .
ألف ٦ (١٩٨٦) : جماليات المكان .
● **المراسلة والاشتراك والمخطوطات على العنوان التالي** :
مجلة **ألف** ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة .
قسم الأدب الإنجليزى والمقارن .
ص . ب ٢٥١١ ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية .
قسم الأدب الإنجليزي والمقارن .
الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

بالرغم من أن مصطلح « العالم الثالث » مستحدث ، فقد تداولته الألسنة لأنه يدل على واقع معاش وقضية ملحّة ، حيث يشير إلى جزء من العالم ، هامٍ ومُهمَّش في آن واحد ، وهذا الجزء مقهور اقتصادياً وسياسياً وثقافياً بقوى غربية وامبريالية . لقد سبب الاستغلال المخطط إعاقة النمو العضوي للعالم الثالث ، وذلك من خلال ممارسات تتفاوت ما بين القمع المباشر ، والاتباع الثقافي .

وقد وقف مفكرو العالم الثالث في كتاباتهم الإبداعية والنقدية في مواجهة قوى الهيمنة والاستلاب والتجزؤ ، مساهمين بذلك في التوعية بقضايا عالمهم . وبالرغم من تعدد أصواتهم فهم يعبرون عن موقف موحد يتحدى هيمنة الغرب . هذا وإن في آدابهم المختلفة خصوصيات وأنماطا لابدّ لنظرية الأدبية أن تأخذها مأخذ الجد إن كانت تدعو حقاً إلى نظرية شاملة .

وألف مجلة سنوية تنشر مقالات مكتوبة باللغات العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وعلى صفحاتها تتكامل المناقشات وتتفاعل حول التقاليد المختلفة والآداب المتباينة . وكل عدد يحفل ويرحب بمقالات نقدية نظرية وتطبيقية أصيلة تلقي ضوءاً على جماليات وبلاغيات الأدب . وستكون محاور الأعداد القادمة من **ألف** :

« الهيرمينوطيقا والتأويل »

« إشكاليات الزمان »

« النقد والماركسية »

Popular Images of Hunger and Plenty in some Arab Countries

Nadia Abu-Zahra

Drawing on anthropological field research in Tunisia as well as participant observation in other Arab countries and on folk narratives, the article presents popular images of hunger and plenty among Arabs.

Islamic teachings and Quranic verses intertwine with the popular imagination to create an opposition between *kufr* and *baraka*, associating the first with hunger and blasphemy, and the second with plenty and blessing. Between those binary oppositions, the concept of *rizq*, a livelihood destined by God, mediates.

Tunisians refer to food (couscous) or sources of food (rain) colloquially in metaphoric terms implying linkages with the sacred. Starvation, droughts and misery are associated with *kufr*, lack of faith and denial of divine benefits. Saints are viewed as mediators between God and man, and intercessors for divine mercy.

In other Arab countries, similar patterns can be detected in the naming of bread and the epithets of hunger. Contemporary Iraqi poetry (Muẓaffar al-Nawwāb) and Kuwaiti work songs (fishing chants) demonstrate the penetration of such notions into the poetic ethos. Children's lore, proverbs and publicity captions reinforce the dichotomy and the associations of hunger/plenty.

The recent political upheavals and popular insurgency in the Arab world (Egypt, Tunisia, Morocco) attest to the primordial and symbolic importance attached to certain staples. The increase in their price triggers reactions that cannot be explained solely in economic terms.

A structural analysis of a paradigmatic narrative centering around a Tunisian Saint (Sidi 'Umar of Sfax) shows the oppositions and mediations of hunger/plenty on three levels: geographic, psychological and existential.

التصور الشعبى للجوع والشبع في بعض البلاد العربية*

نادية محمد أبو زهرة

تهتم الأنثربولوجيا الاجتماعية بالتصورات الشعبية التى تؤثر فى السلوك الاجتماعى . ومهمة عالم الأنثربولوجيا هى جمع البيانات بأمانة ثم وصفها وتحليلها بموضوعية ، وبيان الروابط بين هذه التصورات ، ومن جهة أخرى شرح مدلولاتها الاجتماعية ، وليس من مهام عالم الأنثربولوجيا التعليق الشخصى على هذه التصورات والسلوكيات الاجتماعية وعما إذا كانت تتفق مع مثله وما ينبغى أن تكون عليه الأحوال أم لا .

وقد تحتوى المعتقدات الشعبية على عناصر إسلامية وعناصر أخرى نابعة من تراث العادات والتقاليد الشعبية ، وقد يظن من يعتقد بهذه المعتقدات الشعبية أنها من صميم الإسلام وإن لم تكن ، ويُعتبر من التضليل الفصل بين هذين العنصرين فى التحليل الأنثربولوجى ، فلا يمكن فهم هذه التصورات إلا باعتبارها كلاً واحداً لا يمكن تجزئته ، وحذف أى جزء أو عنصر من عناصر هذا الكل يؤدى إلى تشويه واقع هذه التصورات الاجتماعية[1] .

وفيما يلى من الصفحات أهتم بالتصور الشعبى للمفاهيم الإسلامية الثلاثة التالية : أولا الكفر بمعناه الشعبى وهو الفقر المادى والروحى ، ويدخل تحت هذا المفهوم معان متعددة ، وتدل المادة الاثنوجرافية التى تعتمد على السلوك اليومى للناس ، وعلى الفهم الشعبى للمعانى القرآنية على تضاد الكفر والبركة والهوة التى تفصل بينهما ، يتوسطهما الرزق وهو وسيلة كسب العيش التى تمكن الإنسان من سد حاجاته .

---

* أشكر البروفسور سيرادموند ليش Professor Sir Edmund Leach لتعليقه المفيد فى ربيع عام ١٩٨٠ على النص الإنجليزى لهذه المقالة الذى لم ينشر وعنوانها ــ "A Note On Starvation Vs Plenty or Earth and Paradise in Some Islamic Countries" ــ كما أشكر الدكتور صفاء خلوصى لتفضله مشكورا بتصحيح الأخطاء النحوية بهذا النص فى أغسطس ١٩٨٤ بأكسفورد ، انجلترا قبل تقديمها لمجلة ألف .

ولقد اهتم علماء الأنثربولوجيا بمفهوم البركة[٢] ولكن المفهوم الشعبى لمعنى الكفر لم يحظ بأدنى اهتمام ، ولم يهتم أحد من قبل بفهم الصلة بين المفهومين المتضادين الكفر والبركة ، ومفهوم الرزق الذى يتوسطهما وهذا هو موضوع هذا البحث .

ومصادر هذا البحث ما يلى :

١ ــ التفسيرات الشعبية والأساطير التى تدور حول حياة الأولياء فى تونس وهى الفهم الشعبى لبعض المعانى القرآنية والأحاديث النبوية .

٢ ــ المادة الاثنوجرافية التى جمعتها أثناء بحثى الميدانى الذى دام من مارس ١٩٦٥ حتى يولية ١٩٦٦ ببلدة سيدى عامر بالساحل التونسي بالجمهورية التونسية ، وهذه البلدة مسماة باسم الولى سيدى عامر الذى أنشأها منذ أكثر من ٤٠٠ عام وكان له بها طريقته الصوفية العامرية وبها زاوية . وكانت طريقة البحث هى إقامتى المستديمة طوال هذه الفترة ببلدة سيدى عامر والمعيشة وسط أسرة تونسية كريمة واعتمادى على طريقة الملاحظة المشاركـه Participant Observation ، ثم عدت للإقامة بسيدى عامر فى صيف ١٩٧٢ ثم فى شتاء ١٩٨٤ .

٣ ــ الملاحظات المباشرة على الجزائر ومصر ، بالإضافة لاستخدام المصادر الأنثربولوجية المدوّنة عن المغرب والجزائر وبعض البلاد العربية الأخرى كمصر والكويت ، وتشير هذه الملاحظات إلى العديد من أوجه التشابه فى هذه التصورات الاجتماعية الشعبية ، ولكنى لا أستطيع الجزم بأنها تتفق فى كل التفاصيل مع التحليل الذى أنتهي إليه والذى يرجع أولا وأخيرا إلى الساحل التونسى .

وأشير كذلك أنه فى تحليلى لهذه المادة الاثنوجرافية تأثرت بالمنهج البنيوى الذى يتبناه العالم الفرنسى كلود ليفى ستروس وكذلك بكتابات ادموند ليش ، وأود كذلك أن أبين أن تصور الكفر فى الدين الإسلامى هو من اختصاص علماء الدين والفقه الإسلامى ولا أتطرق إليه فى هذه المقالة إلا بمعناه الشعبى الواسع ، وينصب اهتمامى على ما يلى :

أولا : التصور الشعبى للجوع الذى يؤدى فى الفكر الشعبى إلى الكفر .

ثانيا : الرزق أى الحصول على وسائل كسب العيش ، والطعام وهما الشغل الشاغل والهم الدائم فى الساحل التونسى ولدى محدودى الدخل وهم العامة بمصر[٣] .

ثالثا : موضوع الوفرة في الفكر الشعبي وارتباطه بمفهوم البركة .

الكفر : الجوع والفقر المادى والروحى أى الشقاء الإنسانى :

يقول بوچركان إن الكفر كان يعنى فى الجاهلية فى الجزيرة العربية تغطية الحقيقة ونكران الفضائل والحقائق ، وفى السور القرآنية الأولى يعنى الكفر عدم الاعتراف بالنعم الإلهية ﴿ سورة الشعراء : آية ١٩ ؛ سورة النحل : آية ٥٥ ؛ سورة الروم : آية ٣٤ ﴾(٤) . أما معناها الخاص بمعنى عدم الإيمان بالله فقد أتى هذا المعنى فى السور التالية : ﴿ المُدثّر : آيتا ٩ — ١٠ ؛ عبس : آية ٤٢ ﴾(٥) .

وفى هذه المقالة نوضح أن التصور الشعبى للكفر في بعض البلاد العربية (تونس ومصر مثلا) يعنى نكران النعم الإلهية ، ونجد أن الكفر يرتبط فى هذا التصور بالشقاء المادى والروحى ، ويعنى كذلك منع الطعام عن المحتاج وقطع أرزاق العباد ، أى وسائل كسبهم لعيشهم .

والنعم الإلهية هى الخيرات التى يعتمد عليها وجود الإنسان ﴿ سورة الفرقان : ٤٨ — ٤٩ ﴾(٦) .

والخيرات هى دائما دليل وجود البركة ، ويعتبر نكران النعم الإلهية كفرا لأن هذه الخيرات تعتبر عطاءً من الله (المطر ، الزرع ، الحيوان ... الخ) وهى التى تسهل حياة الإنسان وتجعل حضارته ممكنة .

ويعتقد الناس تماما فى هذه النعم الإلهية وهى تشمل كما جاءت فى القرآن الكريم تعاقب الليل والنهار ، وتتابع الفصول السنوية ، وخلق الأنعام ، وخلق الإنسان من ذكر وأنثى وهم كأزواج لباس ومرفأ أمان لبعضهم البعض ﴿ سورة يس : آيات ٣٥ — ٤١ ، ٧١ — ٧٣ ﴾(٧) . ويعتقد الناس كذلك (تونس ومصر) أن الإنجاب نعمة من نعم الله ، فالإنجاب تجديد للحياة ، والاهتمام بتربية النشء فيه تجديد للاهتمام بالحياة ، وكثيرا ما قال لى التونسيون والمصريون أن الصحة نعمة ، كذلك التمتع بسلامة الحواس الخمس نعمة فهى التى تميز الإنسان على الجماد ، وأكثر ما يعتبره التونسيون والمصريون من النعم الإلهية ، حسب ملاحظاتى هو الطعام ، وبالأخص مواد الغذاء الأساسية حتى إن كلمة نعمة هى الكلمة التى يستخدمها التونسيون دون أية إضافات للإشارة إلى الغلال ، ومنها يعمل الخبز والسميد أساس الكسكسى وهو الطعام الشعبى بالمغرب العربى . ولا يسمى المصريون فى مصر الخبز خبزا بل هو دائما « العيش » أى الحياة أو « النعمة » وسأعود لهذا الموضوع ثانية فى الجزء الثالث من هذا البحث .

إن الطعام هو الشغل الشاغل والهم اليومى الدائم فى الساحل التونسى وبين عامة المصريين وتقول أونى واكينى فى دراستها عن الفقر فى القاهرة « إن الناس مشغولون إلى درجة فائقة بموضوع الغذاء ويتخيلون الطعام ويحلمون به وتعريفهم للطعام هو

اللحم والسمك والبيض والحليب والجبن ويشيرون إلى أن سوء التغذية هو سبب تعبهم الجسمانى والمعنوى » . وتقول المؤلفة إن أحاديث النساء لا تدور إلا حول تفاصيل ما أكلوا وما سيأكلون وأنهم يحلمون بالطعام وهم نيام(٨) .

ويعتقد الناس (مصر وتونس) أنه إذا عانى الإنسان من أقصى درجات الحرمان فيجب ألا يحمله ذلك إلى الكفر بنعم الله ، ويقولون فى هذا الصدد إن خلق الكائن فى صورة إنسان هو فى حد ذاته نعمة كبرى تستوجب شكر البارى عليها ، وإن الحرمان ما هو إلا امتحان لإيمان الإنسان ، ويعتقد الناس أن الجوع والحرمان على الرغم من مقاومتهما قد يؤديان إلى الكفر لأنهما يفضيان إلى الضيق والتبرم ونكران نعم الله الأخرى كالصحة والذكاء ويتصل هذا التصور بالحديث الشريف ﴿ كاد الفقر أن يكون كفرا ﴾(٩) .

ويتصل هذا الاعتقاد بأن الجوع يؤدى إلى الكفر بالوصف الشائع للجوع أنه كافر بعبارة « الجوع الكافر » ، وهذا التعبير شائع بمصر حتى أنى قد سمعته فى سياق أغنية فكاهية ينعت فيها فكرى الجيزاوى (كوميدى مصرى) الفرقة الموسيقية التى تعانى من الجوع والحرمان بعبارة فرقة الجوع الكافر ، ويربط الشاعر العراقى مظفر نواب فى إحدى قصائده بين الجوع والشقاء والكفر ولقد سمعت هذه القصيدة يرددها بعض العرب بفانكوفر بكندا ونص ما سمعته هو ما يلى :

هذا طنيك ياالله يموت به العمر ويشتعل الكبريت جنونا
هذا طنيك قد كثرت فيه البصمات وأفسق فيه الوعى سنونا
هذا طنيك تتقاذفه الطرقات بليل المنفى والمطر جمرة نار
جعلتنى الدمعة كمنديل العرس طريا لا يجرح خدا
وامسح فانوسك فى الليل يشع بكل الأسرار
لا تلم الكافر فى هذا الزمن الكافر فالجوع أبو الكفار
مولاى أنا فى صف الجوع الكافر ، مادام الصف الآخر يسجد من ثقل الأوزار
ويعيذك أن تغضب منى أنت المطوى عليك جناحى فى الأسحار

وكما يوصف الجوع بأنه كافر لأنه يؤدى إلى الكفر بنعم الله ، كذلك يوصف من يسبب الجوع والفقر للآخرين بأنه كافر ، ويذكر الكاتب الكويتى سيف مرزوق شملان فى كتابه **تاريخ الغوص على اللؤلؤ فى الكويت والخليج العربى** (١٩٧٥) أن البدو اعتبروا العسكر البريطانيين كفاراً لما يلى : كان من المعتاد قبل قدوم البريطانيين فى عام ١٩١٩ أن يرحل البدو من نجد إلى البصرة جنوب العراق للعمل حراسا للنخيل ، وكان لهم الحق ، كجزء من أجرهم على هذا العمل ، جمع البلح الذى

يتساقط من النخيل ، ولما منعهم البريطانيون من التنقل إلى البصرة لأسباب إدارية وسياسية ، وأدى ذلك بالتالى إلى « قطع أرزاقهم » عبر البدو عن غضبهم بأغنية شعبية ، يرتبط فيها « قطع الرزق » فى التراث الشعبى بأنه سلوك الكافر ، والأبيات التى يتذكرها سيف مرزوق شملان هى ما يلى :

يوم يينا نبى نطوش والعسكر اتلاقينا (ينطق الكويتيون الجيم ياءاً)

كافر والشعر منفوش كيف قلبه يصافينا(١٠) .

وعندما يطلع بعض المصريين على ألوان الطعام التى يقدمها الأوربيون للحيوانات الأليفة من القطط والكلاب تعتبر الفئات الشعبية أن هذا السلوك هو سلوك الكفار وإلا قُدِم هذا الطعام لبنى الإنسان بدلا من الحيوان . كذلك يرتبط تبديد الطعام والإسراف بالكفر فى التصورات الشعبية ، وليس من المستغرب إذن أن انصب غضب الجماهير المصرية أثناء الاضطرابات التى تلت رفع أسعار المواد الاستهلاكية ، يناير ١٩٧٧ ، على ملاهى شارع الهرم وتحطيم زجاجات الخمور ومحلات الملابس المستوردة(١١) وهى مظاهر الرفاهية بينما يعانى الفقراء من الجوع ، ومن المفارقات بهذا الصدد أن تجد الأخبار المذكورة أعلاه بالصفحة الأولى من أهرام ٢٠ يناير ١٩٧٧ وتحتها مباشرة إعلان عنوانه « عائلة نيفيا السعيدة » وتحته صورة شجرة وارفة الظل تجلس تحتها عائلة وأمامهم وعاء ضخم مملوء بالطعام وتحت الصورة ما يلى « كل فرد من عائلة نيفيا سعيد لأنه يشعر بالراحة ، إنه دائما جذاب مع نيفيا ، نيفيا السحرى يؤمن لبشراتهم كل ما تحتاج إليه من عناية وحماية ونضارة ، نيفيا الكريم الأبيض السحرى لوقاية يومية لبشرتكم » ، وبنفس العدد كلمة للكاتب يوسف إدريس يقول فيها إنه سأل أحد المتظاهرين أمام مبنى الأهرام عن أسباب سخطهم فكان رده هو « إحنا جعانين » !!

والجوع والفقر والعوز ومستوى ضعيف من الحياة المادية هى كلها حقيقة واقعة فى بعض المناطق ببعض البلاد العربية ، ولقد وصفها فى الجنوب التونسى دوفينو(١٢) ، ووصفها بالمغرب العربى جاك بيرك ، كذلك تصف أوني وايكن حياة الفقراء بالقاهرة . وفى أوائل السبعينات عم الجفاف والقحط ومن ثم المجاعات بين قبائل الطوارق بجنوب الجزائر ، ولقد أدى ذلك إلى تغيير أسلوب معاشهم ، كذلك يصف جاك بيرك الجفاف والقحط ووقوع المجاعات بالمغرب العربى على التوالى فى ١٩٢١ ، ثم ١٩٣٧(١٣) .

والجفاف والقحط هما الهم الدائم والشاغل الأكبر للناس فى الساحل التونسى الذى يعتمد اقتصاده على محصول الزيتون ، ولا يتوفر ذلك إلا إذا انتظم سقوط المطر وانتظم توزيعه فى فصول الخريف والشتاء والربيع ، ولهذا لا يتم الحصول على محصول وافر

من الزيتون إلا مرة كل خمس أو سبع سنوات .

والحياة فى الساحل التونسى هى اهتمام دائم بمشكلة حصول الإنسان على أسباب « رزقه » ، وهل يتمكن رب الأسرة من إعالة أفراد أسرته أو هو مضطر لتشغيل نساء أسرته للحصول على القوت ، وقد يضر ذلك بسمعة رب الأسرة(١٤) .

وتشير كلمة الكفر فى الحياة اليومية إلى الشقاء الإنسانى وعدم تقبل شخص ما لحظّه العاثر ، ويكثر فى تونس والجزائر عبارات سب الدين التى تدل على القنوط من رحمة الله ونكران نعمه ، أما الإنسان المؤمن فى اعتقادهم فهو من يتجمل بالصبر الجميل ﴿ سورة هود : آية ١١ ، ١١٥ ؛ وسورة الحج آية ٣٥ ﴾(١٥) الذى يساعد على تحمل المشاق والاستمرار فى الاعتراف بنعم الله رغم الشقاء والحرمان .

الرزق : وسائل كسب العيش وهى عطاء الله المقدر لمن يشاء :

يعتقد الناس أن عليهم أن يسعوا لكسب قوتهم ، وقد يرزقهم الله بالعمل الذى يمكنهم من ذلك أو لا لأنه « يعطى من يشاء » .

ويعتقد التونسيون أن الرزق مقدَّر ومكتوب ويعتمد على إرادة المولى تعالى ، ولذلك كانت سيدة العائلة التى أقمت بدارها بسيدى عامر تستيقظ كل فجر ثم تغادر فراشها « وتحل » (أى تفتح) باب بيتها (البيت فى اللهجة التونسية يعنى الحجرة) لتخرج إلى « وسط الدار » (أى فنائها) ، ثم تتوجه إلى الله بهذا الدعاء « يا بركة اللى يقول وباب العرش محلول (أى مفتوح) يا فتاح يا رزاق يا توّاب يا حلال كل باب يا قفال (يكتب التونسيون الجيم المصرية قافا وعليها ثلاث نقاط) بالأقسام يا رب العمل عليك ، والشدة فيك ، ربى وحدك ولا معاك شريك ، يا صباح الخير يا عزيز يا دايم ، يا باسط الخير والنعايم ، ياللى رزق عليك متوكل ودايم ، أنا عليك توكلت وربى على العرش العظيم » .

ويُفهم المعنى الرمزى لهذا السلوك إذا اتبعنا المنهج الأنثربولوجى الذى يتطلب تحليل السلوك الاجتماعى من خلال سياقه وتسلسل وتتالى أجزائه ، ونلاحظ أن هذا الدعاء يقال فى الفجر (ميلاد يوم جديد) بعد حلّ الباب الفاصل بين مكانين ثم العبور إلى « وسط الدار » ، وهذا الانتقال من مكان لآخر ما هو إلا رمز مرئى للإشارة إلى التفاؤل والأمل أن يتم انتقال مماثل من الضيق إلى الرزق . ثم نلاحظ أن حل الباب هو تعبير مرئى عن التفاؤل بأن يكون « باب العرش محلول » والله سبحانه فى هذا الدعاء هو حلاّل كل باب » . والمضمون الكلى لهذا السلوك الاجتماعى الرمزى هو التفاؤل والأمل فى الانتقال من حال الشقاء إلى حال الهناء كما سأوضح فى القسم الثالث من هذا البحث .

وكذلك كان دعاء المصرى بمجرد نهوضه كل صباح هو « يا صبّاح يا عليم يا رزاق يا كريم » ، ففى اعتقادهم أن الله سبحانه هو العليم بأرزاقهم ، وفى اعتقاد المصرى أن السعى لكسب العيش لا يكفى وحده ، فيقول التعبير المصرى الشائع « اسعى يا عبد وأنا أسعى معاك » ، أى أن الله يساعد من يسعى لمساعدة نفسه ، ولا ننسى فى هذا الصدد أن مصر تعتمد على الرى الزراعى من نهر النيل الذى كان يفيض بسخاء باستمرار وانتظام (قبل بناء السد العالى) ، أما فى الساحل التونسى فإن الزراعة تعتمد كليةً على سقوط الأمطار التى لا تهطل لا باستمرار ولا بانتظام ، ولذا نجد أن الإنسان فى الساحل التونسى يعتقد اعتقاداً كليا فى « المكتوب » وأن الرزق مُقّدر « ومكتوب » .

ويعتبر المطر فى الساحل التونسى رزقا ورحمة من الله تعالى ، ويقال للمطر فى لبنان « خير » ، والخير هو الرزق ﴿ سورة غافر : آية ١٣ ؛ سورة الجاثية : آية ٥ ﴾(١٦) . إذا أمطرت السماء وانتفى بذلك الجوع والقحط والحرمان .

وقد لا يصل الرزق لمرتبة الوفرة ولكنه يسد حاجات الإنسان الأساسية ، ويمكن من العمل لكسب عيشه . وفى ضوء هذه البيانات أعتبر أن الرزق ، حسب المنهج البنيوى ، هو الوسيط بين الطرفين المتضادين الفقر والوفرة أو الكفر والبركة وهو ما سنناقشه الآن .

البركة : الكفاية المادية والروحية أى الغذاء الروحى :

أبين فى هذا القسم صلة البركة فى الفهم الشعبى بالطعام والشبع والمطر والخيرات الوافرة ، وهذا هو نقيض أسباب الكفر ودلالته ، فبينما تؤدى الحاجة والعوز للكفر بنعم الله ، فإن البركة هى دوام الخير الإلهى فى الأشياء ، ومن ثم حمد الله على نعمه ، وتتبدى هذه الخيرات فى الحياة اليومية العادية فى المطر ووفرة المنتجات الزراعية والحيوانية التى تعتمد عليه .

ويتمتع الأولياء فى التصور الشعبى بتونس ، وباقى بلاد المغرب العربى (وفى العراق كما يقول لى الزميل الكريم د. صفاء خلوصى) ، يتمتع الأولياء بقدر من البركة التى تعتبر على هذا المستوى سر الله فى الأنبياء والأولياء ، وتتضح فى إقدامهم وقدرتهم على حماية أتباعهم بصد عدوان عدوين ، أولهما عدوان المغير سواء من الخارج (الأسبان وغيرهم) أو من الداخل (القبائل المجاورة) أو من طغيان الباى ، حتى أن الولى كان ينعت بأنه صيد (وصيد فى اللهجة التونسية تعنى الأسد) ، وللدلالة على هذه القوة ينعت الولى كذلك فى الأغانى الصوفية بأنه سلطان ، دلالة على السطوة والنفوذ .

وثانى هذين العدوين هو الفقر لأنه ببركتهم يمكنهم من « تكثير القليل » فهم لذلك

مصدر قوة ومتعة ورخاء لأتباعهم ، والواقع أن هذين المعنيين يلتقيان بشكل حسى ملموس فى بعض النظم الاجتماعية الجزائرية كما سنرى فيما يلى . والواقع أنهما شيء واحد لأن الدفاع عن الوطن ضد المغير هو فى الواقع دفاع عن مصادر « الرزق » .

يُمد الولى أتباعه بالطعام والغذاء(١٧) ويتضح أرتباط الولى بالقدرة على صد الجوع فى بعض أسماء الأولياء مثل سيدى شبعان بالجنوب التونسى وكذلك ولى آخر بنفس الاسم بتونس العاصمة ، ويتمكن الولى ، فى التصور الشعبى ، بفضل بركته من الإتيان بالخوارق ومن أهمها القدرة على إكثار أرغفة الخبز المعدودة لإطعام الأعداد الفقيرة من الأتباع ، ويلتقى هذان المعنيان للبركة أى القدرة على صد عدوان المغير ، وعلى إكثار الطعام وحمايته من المغيرين عليه من القبائل المجاورة فى بعض النظم الأجتماعية بالجزائر ، فمثلا يدفن ولى القرية ، بين قبائل الشاوية بجبال الأوراس بالجزائر بصومعة / قلعة الغلال والمعتقد أنه يحمى ببركته الغلال من سرقات المغيرين كما أنه فى الآن نفسه يباركها ويزيدها . ونجد أن مقابر الأولياء بالتوابة بالجزائر هى حدود الأراضى المزروعة وخط دفاع لحماية حدودها من المغيرين عليها من القبائل المجاورة(١٨) .

ويعتقد الناس فى وساطة الأولياء بينهم وبين الله سبحانه وتعالى ليس لقضاء حاجاتهم وشفاء أمراضهم فحسب ، بل لجلب الرزق والمطر كذلك (يتوسط المطر بدوره بين الأرض والسماء) بفضل بركتهم التى هى بدورها وسط بين الخير والرحمة الإلهية والعوز والشقاء الإنسانى ، ففى الفكر التونسى الشعبى ترتبط بركة الأولياء بسقوط الأمطار ومنع الجفاف وبالتالى الحيلولة دون المجاعات ، ففى معظم ألوان التراث الشعبى الخاص بالأولياء نجد ولادتهم مرتبطة بسقوط الأمطار بعد الجفاف (تونس) أو أن باستطاعتهم اكتشاف العيون الثرة المليئة بالماء(١٩) . وفى سوسة يسمى وليها سيد بوراوى ، وهناك كذلك سيدى أبو الغيث القشاش الولى المشهور بتونس ، وسُمى كلاهما بهذين الاسمين اللذين يفيدان هطول الأمطار بعد الجفاف والقحط لأنها هطلت يوم مولدهم(٢٠) .

ويقترن المطر فى الفكر التونسى بالرحمة الإلهية ، ويعتمد الإنتاج الزراعى على المطر تماماً ، وبالتالى الحياة النباتية والحيوانية (الأنعام) ، ومن ثم نجد أن كلمة مطر لا تستخدم بتونس ولم أسمعها قط ، وبدلا منها تستخدم كلمة « الرحمة » للإشارة للمطر ، وإذا حدث جفاف وأقيمت صلاة الاستسقاء ، كانت عبارة الدعاء لله لإسقاط الأمطار هى عبارة « ربى ارحمنا » وليس من المستغرب إذاً أن نجد التونسى بالساحل يتصور الأشجار والحياة النباتية وكأن لها وجودا وسلوكا روحيا ، فشجرة الزيتون هى « الشجرة المباركة » (صفة قرآنية) تتجه بأغصانها للسماء لتسبح لله

« اتسبح ربنا » (لا ينطق التونسيون السكون بين الحرفين الأولين من أى كلمة) .

يتصور التونسيون كذلك أن الطعام الأساسى وهو القمح المرحي (السميد) أساس الكسكسى (الأكلة الشعبية) ، وكذلك كل أنواع الغلال ، الذى يعمل منها الدقيق لصنع الخبز ، وهو قوام الأكلات الشعبية ، هو النعمة بعينها ، فلم أسمع قط خلال إقامتى بسيدى عامر أو زياراتى للساحل وتونس لا بكلمة القمح ولا بكلمة الغلال ، فكلاهما يشار إليه بلفظة « النعمة » .

وفى مصر حيث الخبز هو الطعام الأساسى لا يقال عنه الخبز أبدا ، ولكن للدلالة عليه يقال له « العيش » أى الحياة لأنه قوامها ، كذلك يعتبر هذا العيش نعمة لا تبدد أو تهان ، ويعتبر من الأفعال « الحرام » أن يقذف إنسان بقطعة خبز أو يدوس عليها بقدمه ، وإذا وجد شخص قطعة خبز ملقاة فى الطريق التقطها ووضعها على جانب حتى لا يدوسها أحد بقدمه . وإن كان هذا الشخص عابدا تقيا فقد يقبلها ويمسح بها على جبينه قبل أن يضعها جانبا .

كذلك لا يدوس التونسى بقدمه على الغلال ، وإن لم يستطع تجنب ذلك ، فإنه يستغفر قبل الدوس عليها ، كذلك يعتبر بمصر وتونس أن تبديد الطعام حرام ، وما يتبقى من الوجبات يعطى لفقير أو جوعان .

ويعتبر الناس بمصر وتونس وباقى المغرب العربى أن البركة تعنى الاكتفاء[٢١] ، وتستخدم فى الجزائر كلمة « بركات » فى اللهجة البربرية لتعنى : يكفى ، والاكتفاء أو الاكتفاء مع الزيادة لهو من أهم معانى البركة بمصر وتونس . ويبين الجدول التالى درجات البركة فى تدرجها من الله إلى الإنسان .

البركة فى أقصى درجاتها	البركة فى توسطها	انعدام البركة
الخير الإلهى الدائم فى الأشياء	قدرة الأولياء على الحماية وإكثار الطعام وارتباط مولدهم أو أحداث حياتهم بسقوط الأمطار الرزق / الكفاية فى الحياة اليومية	الفاقة والكفر

تتوسط البركة والرزق اذاً بين الخير الإلهى والشقاء الإنسانى والكفر بنعم الله .

البركة : الغذاء المادى والروحى :

يصور التراث التونسى ، الخاص بالأولياء ، البركة بأنها ليست غذاءً ماديا

فحسب ، بل هى كذلك غذاء روحى ويعنى التحرر من الهموم والأشجان ، وترتبط صفتها الروحية المعنوية بناحيتها المادية ، كما تصف ذلك القصة التالية التى تُروى عن بركة سيدى عامر ، والذى تعتبر بلدته كمركز دينى يزوره كل أهالى الساحل كما يزوره كذلك كثيرون من نواح أخرى من الجمهورية التونسية ، ولا يهمنا إن كانت هذه القصة قد حدثت فعلا أم لا ، ولكن ما يهمنا هو أنها جزء من التراث الشعبى التونسى ، وأنها تصور وحدة فكرة البركة بجانبيها المادى والروحى وأن الواحد فيهما يعنى الآخر . والقصة تقول :

كان سيدى عمر كمون أحد أولياء مدينة صفاقس (تقع صفاقس جنوب ولاية الساحل ، ويكوّن أهلها أهم أتباع الطريقة العامرية وأكثرهم عددا) ، متعبا شقيا ، فلما أتى الربيع وهو موسم التجديد والتنشيط بعد الشتاء ، وهو فى الوقت نفسه موسم تنشيط الحياة الروحية لأنه موسم زيارة زوايا الأولياء والاحتفال بمولدهم (يقال لهذا الاحتفال « فشطة » سيدى عامر ، والغالب أن هذه اللفظة من أصل أسبانى Fiesta وتعنى الاحتفال أو العيد) ، ذهب سيدى عمر كمون من صفاقس إلى جمّال (بلدة بالساحل التونسى ، يقام بها أسبوعيا سوق من أكبر أسواق الساحل وأهمها وخاصة لتجارة الجمال) واشترى منها ليما حلوا (الليمون الحلو) ، ولما وصل إلى سيدى عامر وجد لالا رقية (تعنى لالا السيدة فى اللهجة التونسية) ابنة الأخير تعانى من المرض ووُصِفَ لها الليم الحلو كدواء . فقدم سيدى عمر كمون ما اشتراه إلى سيدى عامر الذى فرح كثيرا وقال لسيدى عمر كمون « لقد نلت جميع البركة »(٢٢) ، ثم أخذه إلى خلوته حيث يقرأ القرآن وألقمه صدره (لا يفسر سلوك الصوفية تفسيرا حرفيا) وعندما رفع سيدى عمر كمون رأسه كان فى حالة من النشوة ، ورحل لزيارة زوايا جميع الأولياء ، وعندما حان موعد انتهاء الرحلة كان سيدى عمر كمون قد تحرر من شقائه ، وكانت حالة نشوته وهيامه قد دنت نحو نهايتها ليعود لحالة الحياة العادية .

الأمر الهام فى هذه الرواية هو اقتران تصور حصول سيدى عمر كمون على البركة وانتفاء حالة الشقاء بتغذية سيدى عامر له ، فهى تغذية مادية ونفسية ومعنوية معا ، أو معنوية صورت تصويرا ماديا من خلال لغة الغذاء . كذلك نجد فى هذه الرواية أن سيدى عمر كمون بدأ رحلته وهو فى حالة من الشقاء النفسى ، ثم ابتاع الليمون وهو رزق كان من نصيب سيدى عامر لعلاج ابنته المريضة . وابتهج لذلك سيدى عامر « فغذى » سيدى عمر كمون الذى « نال جميع البركة » ، وفى هذه الرواية كان « الليم الحلو » (رزق) وسيلة الانتقال النفسى من الشقاء إلى الابتهاج والنشوة ، أو بعبارة أخرى كان هذا الرزق هو سبب الانتقال من الجوع الروحى أى الشقاء إلى الشبع الروحى ، أى البركة .

وفى هذه الرواية نجد ثلاثة مستويات لفهم معنى « الانتقال » فى رحلة سيدى عمر كمون ، فعلى المستوى الأول من الفهم نجد أنها رحلة جغرافية فيها انتقل سيدى عمر كمون من مدينة صفاقس إلى بلدة سيدى عامر ، وعلى المستوى الثانى فهى رحلة انتقال نفسى من حالة الشقاء إلى حالة الهناء ، وعلى المستوى الثالث هى رحلة الانتقال فيها من حالة لحالة هو تعبير عن الحياة وتقلباتها ، وعلى كل مستوى من مستويات تفسير الرحلة نجد مرحلة وسطاً فى الانتقال ، سواء أكان ذلك من مكان لآخر أو من حالة لأخرى ، وفى هذه المرحلة الوسيطة تحدث تبادلات بين طرفى الانتقال ، ويبين ذلك الجدول التالى :

		صفاقس	جمّال	سيدى عامر	صفاقس
١	الرحلة الجغرافية	البدء	التجارة وهى تبادل « شراء اللبم الحلو »	هدية « اللبم الحلو » تبادل فى نظيره نال سيدى عمر كمون « جميع البركة »	العودة
٢	الرحلة النفسية	الشقاء	الرزق « اللبم الحلو »	هدية « اللبم الحلو » نظير البركة وهى الهناء	العودة للحياة الاعتيادية
٣	رحلة الحياة	شقاء	الكفاح لمجابهة الحياة وتقلباتها		الحياة الاعتيادية

ويقول التونسيون بالنسبة للمستوى الثالث « ما بين حلو ومر يتعدى العمر » ، وفى هذا الجدول نجد أن الرزق أفضى إلى البركة وبذا توسط بين الشقاء والهناء أى « البركة » التى عُبر عنها بلغة التغذية . وأجد ، حسب ملاحظاتى ، أن التصور التونسى لحالات الرضا الروحى (البركة) يُعبر عنها عادة بالتغذية ، فعندما عادت صديقة تونسية من الحج ، وصفت لى ابتهاجها بتأدية هذه الفريضة فى لغة الطعام بقولها « اتبارك الرخى (نطق تونسى) والصلاة والسلام على سيدنا النبى ماشاء الله على النعمة (الخبز) فى مكة والمأكلة البنينة (بنين يعنى لذيذ الطعم فى اللهجة التونسية) ونور سيدنا النبى كان فى كل مكان » ، ويعتقد المغاربة (المغرب الأقصى) أن هناك حديثا نبويا يفيد أن النبى (صلعم) يشفى آلام المغاربة الذين ضلوا طريقهم فى الحجاز أثناء الحج بإعطائهم طبقا مملوءا بالكسكسى(٢٣) ، وفى ضوء المادة المشروحة أعلاه يتضح ارتباط الشبع والاكتفاء المادى ، فى التصور الشعبى ، بالرضا الروحى والصفاء النفسى .

* * * * *

إن موضوع الجوع والمواد الغذائية موضوع حيوى بالمجتمع العربى خاصة بعد الاضطرابات التى وقعت بمصر بعد إعلان الحكومة المصرية تفكيرها فى يناير ١٩٧٧ فى رفع أسعار السلع الغذائية(٢٤) ، وحدثت اضطرابات مماثلة ولنفس الأسباب فى

تونس يناير ١٩٧٨ ، ويناير ١٩٨٤ ، وكذلك فى المغرب فى يناير ١٩٨٤ ، ولم أتطرق فى البحث المقدم أعلاه للنواحي السياسية والاقتصادية لهذا الموضوع ، ولا للفهم الشعبى التونسي لأسباب القحط وعدم سقوط الأمطار ، فهذا موضوع آخر جدير بدراسة مستقلة .

وينصب مجهودى هنا على التصور الشعبي ووسائله الفكرية لفهم البيئة القاسية ومواجهتها برصيد من الفكر الشعبى الذى يمكن من إيجاد حلول فكرية لمتناقضات هذه البيئة . فمن أهداف الحضارة تنظيم المجتمع والتحكم فى البيئة الطبيعية وابتكار وسائل استغلال مصادرها . ومن ثم كانت الاختراعات والابتكارات التكنولوجية . ومن دواعى التحضر كذلك التنظيم الفكرى للمشكلات والمتناقضات الاجتماعية وإيجاد حلول فكرية لها كى يتلافى الإنسان الشعور بالقهر والإحباط ، خاصة إن لم يُمكنه مستواه الحضارى التكنولوجى من السيطرة على بيئته الجغرافية الطبيعية .

وفى ضوء المادة المبينة أعلاه نجد أن من جوهر مشكلات الحياة الاجتماعية فى ارتباطها بالمصادر الطبيعية هى مشكلة وسائل كسب العيش (الرزق) فمازال الإنسان التونسى يعانى من مشكلة البطالة ، وفى مجال الزراعة فإن الجفاف والقحط والمجاعة هى مشكلات دائمة (كان هناك جفاف فى عام ١٩٦٦ ثم فى عام ١٩٨٣ وقامت صلاة الاستسقاء بجميع أنحاء الجمهورية التونسية) ، ولمقاومة هذا الخطر توصل الفكر التونسى على الصعيدين الاجتماعى والفكرى إلى وسائل اجتماعية فكرية لمواجهة هذه المشكلات .

فعلى صعيد التنظيم الاجتماعى توصل الفكر التونسى إلى نوع من التعاقد الزراعى هو فى الواقع نظام تأمين يشترك فيه المالك والمستأجر فى مواجهة خطر الجفاف . فكل محصول زراعى هو نوع من المغامرة ولكيلا يخسر أحد الطرفين كل شىء ، يُساهم كل منهما فى الضروريات الخمس الأساسية لغرس أشجار الزيتون وهى : الأرض ، حيوانات الحرث ، العمل لجلب الماء إن كان مصدره العيون ، شتلات الزيتون ، العمل الزراعى نفسه (غرس الشتلات وحرث الأرض) ، وتقسم الأرض بعد إنتاجها بما عليها من « الزياتى » حسبما ساهم به كل منهما ، فإذا ساهم المؤاجر بحيوانات الحرث والشتلات بالإضافة إلى عمله ، فإنه يتلقى ثلثى الأرض وما عليها من الأشجار ، ويتلقى المالك الثلث الآخر ، والعكس صحيح إذا ساهم المالك بحيوانات الحرث والشتلات بالإضافة إلى الأرض(٢٥) .

وعلى الصعيد الفكرى ، فإن التراث الشعبى ، وبعض عناصره الإسلامية ، يمكّن الإنسان من تقبل هموم الحياة وشقائها ، ويتيح له هذا الرصيد الفكرى أن يرى معنى لتقلبات الأحوال واختلاف الحظوظ وحلا للمتناقضات ، والرزق مثلا هو عطاء الله

المُقدَّر لمن يشاء وهذا حل لموضوع اختلاف الحظوظ وبها يتمكن الغنى من تبرير غناه (كما سمعت ذلك كثيرا بمصر) والفقير التقى من تقبل سوء الحظ ، كما أنه يحل مشكلة مسئولية إيجاد العمل لكسب وسائل العيش فى ظروف قاسية غير مواتية ، والتجربة الإنسانية فيها معاناة من سوء الحظ والظلم والجوع والقهر ، وتتناقض هذه الأفكار مع فكرة عدالة السماء ، غير أن الفكر الشعبى يتصور أن الأولياء وسطاء بين الله وعباده يدافعون عن أتباعهم ويحمونهم من الظلم والجوع ، كذلك قد تستجيب السماء لتوبة العباد وصلاة الاستسقاء فتهطل الأمطار بعد الجفاف ، وهكذا يكون الرضا بعد الشقاء ، وتمكن هذه الترابطات الفكرية بين المتناقضات من أن يرى الإنسان الصلة والوحدة بين أجزاء عالمه المتنافرة حتى لا يكون هذا العالم مبعثرا منهارا .

ويوضح الجدول التالى هذه الترابطات :

الكفر / الجوع والشقاء	الرزق / مكتوب عطاء الله لمن يشاء	البركة / الشبع والهناء
الجفاف / القحط / المجاعة / البطالة / انقطاع الرزق المؤدى للكفر بنعم الله	المطر / رزق يتوسط بين الأرض والسماء وبين الله والإنسان . الأولياء يتوسطون بين الله والعباد ويحمونهم من الجوع والظلم	وفرة الماء وامتلاء العيون وفرة المحصول ، تكثير القليل ، الاكتفاء وحمد الله على خيراته

ويجمع هذا الفكر بين المتناقضات ويربط بين عناصر الكون : الله تعالى والطبيعة من نحو المطر والرزق والنبات والحيوان والبشرية التى سخر الله لها هذه المنافع . ولا يتوسط المطر بين السماء والأرض فقط بل كذلك بين الخير والشر ، ويمهد الطريق لما هو أطهر وأنقى ، فالمطر لا يخصب الأرض فحسب بل يُدمر كذلك الشرور والآثام ويمهد الطريق لما هو أطهر وأنقى ﴿ سورة نوح ﴾ . وفى معتقدات الشيعة أن الظلم والفساد يسودان العالم عند نهايته وتنقلب الأوضاع ثم تنهار هذه الأوضاع الفاسدة بهطول الأمطار الغزيرة لمدة عشرين يوما تمهيدا لبداية جديدة ولمقدم المهدى المنتظر(٢٦) .

ويعبر التونسيون عن القوة المطهرة للمطر بأسلوب مماثل ، ففى نظرهم كان عام ١٩٦٨ « عام الفيضة » الذى طهر البلاد ومهد لسقوط أحمد بن صالح مؤسس حركة « التعاضديات » (أى التعاونيات) سنة ١٩٦٩ (بدأت حركة التعاضديات فى الستينات وكانت مكروهة فى الساحل جدا) .

والرزق كذلك هو من عند الله ويتوسط بين الله والإنسان من جهة ، وبين الجوع والاكتفاء من جهة أخرى ، والبركة هى كذلك من عند الله يمنح الله قدرا منها للأولياء الذين يتوسطون بين الله والعباد ، وبهذا نجد أن مفاهيم الرحمة والرزق والبركة تجمع فى وحدة واحدة الخالق والطبيعة والمخلوقات بما فيها الإنسان .

ولا يمكن للإنسان التحكم فى هطول الأمطار ولكن طريق التوبة والاست ـ وصلاة الاستسقاء والتوسل لله بالنبى حبيب الله وبالأولياء (تشتمل على هذا خطبة صلاة الاستسقاء وكل نصوص الدعاء لجلب المطر وأغانى الأطفال) ، وهذه الصلاوات والاستغفار والتوبة وشفاعة النبى ووساطة الأولياء كما تبين طقوس المطر (وهو موضوع آخر جدير بالدراسة على حدة) . هى وسائط تحل التناقض الموجود بين تجربة القحط والحرمان التى قد تؤدى للكفر بنعم الله الأخرى ، واعتقاد المسلم بأن الله كريم ورحمن ورحيم .

الهوامش :

١ — A. Van - Gennep, **The Rites Of Passage,** translated from the French by M.B. Vizdom and G.L. Caffee, (London: Routledge and Kegan Paul, 1960).

٢ — E. Westermarck, **Ritual and Belief in Morocco,** vol. 2 (London: Macmillan, 1926); E. Gellner, **Saints of the Atlas** (Chicago: The University of Chicago Press, 1969); N. Abu - Zahra, "Baraka, Material Power, Honour and Women in Tunisia" **Revue d' Histoire Maghrebine,** no. 10 - 12 (1978).

٣ — U. Wakin, **Life Among the Poor in Cairo,** Translated by Ann Henning (London: Tavistock Publications, 1980).

٤ — W. Bjorkman, "Kāfir," **Encyclopaedia of Islam,** vol. II (Leyden: Brill, .1927), PP. 618 - 620.

الآيات القرآنية التى ذكرها ، هي ما يلي :
﴿ وفعلت فعلتك التي فعلت وأنت من الكافرين ﴾ (سورة الشعراء ، آية ١٩) ؛ ﴿ ليكفروا بما آتيناهم فتمتعوا فسوف تعلمون ﴾ (سورة النحل ، آية ٥٥) ؛ ﴿ ليكفروا بما آتيناهم فتمتعوا فسوف تعلمون ﴾ (سورة الروم ، آية ٣٤) .

٥ — ﴿ فذلك يومئذ يوم عسير . على الكافرين غير يسير ﴾ (سورة المدثر ، آيتا ٩ ، ١٠) ؛ ﴿ أولئك هم الكفرة الفجرة ﴾ (سورة عبس ، آية ٤٢) .

٦ — ﴿ وهو الذى أرسل الرياح بشرى بين يدي رحمته وأنزلنا من السماء ماءً طهورا . لنحيى به بلدة ميتا ونسقيه مما خلقنا أنعاما وأناسىّ كثيراً ﴾ (سورة الفرقان ، آيتا ٤٨ ، ٤٩) .

٧ — ﴿ سبحان الذي خلق الأزواج كلها مما تنبت الأرض ومن أنفسهم ومما لا يعلمون . وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون . والشمس تجرى لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم . والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم . لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل فى فلك يسبحون . وآية لهم أنا حملنا ذريتهم في الفلك المشحون . ﴾ (سورة

يس ، آيات ٣٦ — ٤١) .
انظر أيضاً قوله تعالى :
﴿ أو لم يروا أنا خلقنا لهم مما عملت أيدينا أنعاما فهم لها مالكون . وذللناها لهم فمنها ركوبهم ومنها يأكلون . ولهم فيها منافع ومشارب أفلا يشكرون ﴾ (سورة يس ، آيات ٧١ — ٧٣ ﴾ .
٨ — Wakin, **op. cit.**, pp. 43, 57
٩ — النص الكامل لهذا الحديث كما أورده التبريزى هو « كاد الفقر أن يكون كفرا وكاد الجسد أن يغلب القدر » . انظر : ولي الدين محمد بن عبد الله الخطيب العمري التبريزي ، **مشكاة المصابيح** ، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني ، الجزء الثاني (دمشق : منشورات المكتب الإسلامي ، ١٩٦١) ، ص ٦٢٤ .
١٠— سيف مرزوق شملان ، **تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي** ، الجزء الأول (الكويت : مطبعة الكويت ، ١٩٧٥) ، ص ٢٨١ .
١١— انظر : جريدة **الأهرام** ٢٠ يناير ١٩٧٧ .
١٢— J. Duvignaud, **Change at Chebika,** translated from the French by Frances Frenaye (Harmondsworth, England: Penguin 1970).
١٣— J. Berque, **French North Africa: The Maghreb between the Two World Wars,** translated from the French by Jean Stewart (London: Faber and Faber, 1967), p. 302.
١٤— N. Abu - Zahra, **op. cit.**
١٥— ﴿ إلا الذين صبروا وعملوا الصالحات أولئك لهم مغفرة وأجر كبير ﴾ (سورة هود ، آية ١١) ؛ ﴿ واصبر فإن الله لا يضيع أجر المحسنين ﴾ (سورة هود : آية ١١٥) .
وأيضاً قوله تعالى :
﴿ ... والصابرين على ما أصابهم والمقيمى الصلاة ومما رزقناهم ينفقون ﴾ (سورة الحج ، جزء من آية ٣٥) .
١٦— ﴿ هو الذي يريكم آياته وينزل لكم من السماء رزقا وما يتذكر إلا من ينيب ﴾ (سورة غافر ، آية ١٣) ؛ ﴿ واختلاف الليل والنهار وما أنزل الله من السماء من رزق فأحيا به الأرض بعد موتها وتصريف الرياح آيات لقوم يعقلون ﴾ (سورة الجاثية ، آية ٥) .
١٧— N. Abu - Zahra, **op. cit**, pp. 6 - 7.
١٨— P. Bourdieu, **The Algerians** (Boston: Beacon Press, 1969), pp. 19,32 - 4.
١٩— Bourdieu, **op. cit.**, p. 137.
٢٠— N. Abu - Zahra, **op. cit.**, p.6.
٢١— E. W. Lane, **The Manners and Customs of the Modern Egyptians** (London: Dent, Everyman's Library, 1954), pp. 198, 298.
٢٢— أحمد أمين ، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية** (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٣) ، ص ٨٦ . انظر كذلك Gellner, **op. cit.**, p. 115.
٢٣— بن سعيد المقديش ، **نزهة الأنظار في عجائب التواريخ والأخبار** ، الجزء الثانى (تونس ، ١٣٢١ هـ) ، ص ٢١٣ . كذلك التعبير عن الغذاء الروحي في ﴿ ... فإن خير الزاد التقوى ﴾ (سورة البقرة ، جزء من آية ١٩٧) .
J. Berque, **op. cit.**, p. 299.

٢٤ـ الأهرام ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ يناير ١٩٧٧ .

٢٥ـ N. Abu - Zahra, "Social Adaptation to the Hazards of Dry Farming and the Olive Growing in the Sahel of Tunisia," unpublished paper contributed to the Post Plenary Panel: Desertification, **International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences X,** Judhpur, India 19 - 21 December 1978.

٢٦ـ القزويني ، الإمام المنتظر (الكويت : دار الطليعة ، الطبعة الثانية ، د. ت) ، ص ١٧ ـ ١٨ وكذلك :

Professor Sir Edmund Leach's Lecture entitled Michelangelo's: "Genesis An Anthropologist's View," delivered on March 1,1980 at the University of British Columbia.

Man Between Words and Things: The Narrative Universe of Yahya al-Tahir 'Abdalla

Nabila Ibrahim

Yaḥya al-Ṭāhir 'Abdalla (1938 - 1981) was an innovative Egyptian writer who rebelled against the prevalent narrative modes. Instead of writing in a mimetic mode that conventionally reproduced reality, he strove to create symbolic structures that corresponded to such reality. In his endeavors, the nuanced manipulation of language becomes extremely important in creating an interplay of significances.

Using critically contemporary theories of narratology, the article presents the complex universe of Yaḥya al-Ṭāhir 'Abdalla. In his stories, a variety of characters and voices are continuously confronted with oppressive forces akin to taboos. Such forces manifest themselves psychologically and socially, coloring man's relation with his universe. The forces themselves include human and superhuman elements. Grandfather Ḥasan, for example, presides over a pyramid of oppressive forces in the village. But beyond him, there is another force of an absolute and sacred nature. In other stories, the oppression of sexual taboos is foregrounded.

When 'Abdalla's stories are situated in the city, the oppressive forces are embodied in a threat carried by anonymous men chasing the inhabitants of the city. The city dwellers suffer from fear and paranoia, while the anonymous powers affect the citizens through intermediaries similar to the way Grandfather Ḥasan exercised his power. Thus in both city and village the fundamental dichotomy is between the dominating and the dominated. The city dweller makes the oppressive power a subject of speculation and keen awareness, while the villager unconsciously either gives into or rebels against it.

Stylistically, 'Abdalla manages to involve things as well as men in a world characterized by oppression. Thus the description of objects comes to be more revealing than the unfolding of events. Furthermore, the ambiguities, paradoxes and ironies of 'Abdalla's language leave the text open to multiple interpretations, pointing to the fibre of life itself. In contrast, the narrative dialogue uses simple language and at times the author borrows the voice of the folk narrator telling a tale.

الإنسان بين الكلمات والأشياء
عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله

نبيلة إبراهيم

ينتمي يحيى الطاهر عبد الله إلى رواد القص الحديث الذى ننحو إلى تسميته « قص الحداثة » . وربما استمحنا لأنفسنا أن نستعير مصطلحاً شعرياً قديما ، فى محاولة تعريفنا لقص الحداثة على نحو مجمل فنقول : إنه القص الذى خرج على عامود القص التقليدى .

وقد يكون من غير المنصف أن نقرن يحيى الطاهر عبد الله الذى فارق الحياة فى مقتبل العمر ، وقبل أن يكمل مشواره الفنى ، بكتاب قص الحداثة الذين بلغوا الذروة اليوم ، أو على الأقل بلغ بعضهم ، فى كتابة هذا النوع من القص .

ولهذا يجدر بنا ، قبل أن نخوض فى فن يحيى الطاهر عبد الله القصصى ، أن نتعرف ، على نحو مجمل ، على أهم سمات هذا القص ، قص الحداثة ، لنعرف إلى أى حد يعد يحيى الطاهر عبد الله من الرواد الأوائل لهذا الفن .

— ١ —

وربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول بداية ، إن خلق الشكل القصصى بصفة عامة ، يتولد نتيجة الصراع بين ما هو كائن فى الحياة ، وما ينبغي أن يكون . وعلى الرغم من أن هذه المقولة قد تبدو أولية ، فإنها تفصل فصلاً حاداً بين القص الروائى التقليدى ، وما نسميه قص الحداثة ؛ إن الأول يهدف إلى إعادة تشكيل الحياة بهدف إبراز نواقصها ومتناقضاتها . ومهما تكن درجة تكثيف رؤية الكاتب ، ومهما تكن سبل تشكيل العلاقات بين الأنا والأشياء ، والأنا والآخر ، فإن الشخوص تصور فى هذا القص على أنها ممثلة للواقع ، كما أن الأفعال ترتب على أساس محاكاتها للواقع .

أما النمط الثانى ، فهو يرفض تمثيل الواقع بهدف إعادة التوازن للحياة . على أن

هذا لا يعنى أنه يرفض الشكل . إنه يرفضه على أساس أنه انعكاس للحياة ، ولكنه يصر عليه بوصفه تكوينا بنيويا منتجا عن الفكر ومولداً للفكر . وهو يتعمد إرخاء العلاقة بين الشكل التمثيلي والحياة ، بل إن الهوة قد تتسع بينهما إلى الحد الذى يصعب على القارىء اجتيازها ، الأمر الذى يدفع القارىء لأن يقرأ العمل القصصى ، لا بوصفه حكاية تقع على مقربة من الواقع وفى تلاحق أحداثها ، بل بوصفه نصا مصنوعاً من تماسك الدال والمدلول من بداية العمل إلى نهايته . ولا يرجع صمود النص فى هذه الحالة إلى علاقته المتبادلة مع الواقع ، بل يصمد لأنه ، فى حد ذاته ، واقع مستقل وبنية مستقلة .

ووراء ثورة قص الحداثة على طقوس القص التقليدى أسباب كثيرة يصعب علينا الخوض فيها الآن ، فهى تحتاج لبحث مستقل يتسع ليشمل سائر كتاب الحداثة ، على الأقل فى عالمنا العربى . ولهذا ، فنحن نكتفى بأن نقول إن كتاب قص الحداثة تمردوا على الأشكال القصصية التقليدية ، بعد أن رأوها غير متكافئة مع التجارب الذاتية الفريدة التى تحقق نفسها فى كل مرة فى شكل فريد(١) .

ولكن ، حيث إن خلق الشكل القصصى الروائى لا يكون إلا بعد معايشة للواقع ، وإنه لذلك لابد أن يكون مرتبطا بالواقع بشكل أو بآخر ، فإن قص الحداثة يواجه على الدوام إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وخلق الشكل الجديد الفريد من ناحية أخرى . والطريق لإيجاد حل لهذه الإشكالية هو خلق الشكل التجريدى من اللغة والأفكار المجردة . وعندئذ يصبح الشكل القصصى تكوينا مغلقا بحكم تركيبه الخاص وبحكم النظام الرمزى فيه . وفى الوقت نفسه يحرص الكاتب على أن يمسك بالخيوط التى تمتد بأبعاد التجربة ودلالاتها . ولا يتم هذا من خلال تتابع الأحداث ، بل من خلال المقدرة على التحكم فى اللغة وحركة الكلام . ولهذا فإن لعبة اللغة فى قص الحداثة لا حدود لها ، وهى المحور الذى تتوقف عليه قيمة العمل .

— ٢ —

ولسنا نبالغ إذا قلنا إن لعبة اللغة فى القص بصفة خاصة ، هى التى دفعت النقاد المحدثين للخوض فى التجارب النقدية الحديثة بهدف الكشف عن المعطيات التى تقدمها لعبة اللغة بدون حدود . ومن هؤلاء النقاد من يرى أن النص القصصى أصبح يقدم وفرة من الدلالات بحيث لا ينبغى تقييده بنموذج تحليلى واحد ، وبخاصة إذا كان هذا النموذج يفرض مسبقا على النص . وفضلاً عن هذا ، فإن النص أصبحت له قيمته الجمالية فى حد ذاته ؛ فما أن تمس اللغة ما هو محدود حتى تتجاوزه إلى اللامحدود ، وما أن تستغرق في التجريبيّ حتى تتجاوزه إلى الترنسدنتالى ، مستخدمة فى ذلك أساليب المفارقة المتنوعة التى تقدم على الدوام فائض التجربة المحدودة فى عالم الواقع .

ولهذا رأى بارت ، على سبيل المثال ، أن يوائم بين ثلاثة مناهج لثلاثة من كبار النقاد المحدثين ، والذى انفرد كل منهم بمنهج فى تحليل النص القصصى ، وذلك بعد مناقشة كل منهج وتحويره أو إضافة الجديد إليه حتى يتلاءم مع طبيعة قص الحداثة(٢) .

أما المنهج الأول فهو منهج بروب ، الباحث الروسى الشكلى الذى اختص بتحليل الحكاية الشعبية ، ثم استخدم من بعده ، بتحوير قليل أو كثير فى دراسة النص القصصى بصفة عامة ويقوم منهج بروب ، كما هو معروف على أساس انتقاء الوحدات الوظيفية فى النص القصصى الشعبى فى تسلسلها الأفقى . والوحدة الوظيفية هى الفعل الذى يصنع الوصل بينه وبين الأفعال المتتالية المترتبة عليه . إنه يمثل البذرة التى تنمو فى القص على المستوى الأفقى . وإذا كان بارت يسلم بأن القصة لا تصنع إلا من الوحدات الوظيفية ، فهو يميز بين وحدات الوصل من ناحية ، ووحدات الدلالة من ناحية أخرى . إن الأولى تختص بعملية القص ، فى حين أن الثانية تختص بالبنية . والأولى تختص بالأحداث والأفعال ، فى حين أن الثانية تختص بالكيان أو الوجود(٣) .

وإذا كان المنطق الذى يربط بين الوحدات الوظيفية هو منطق التعارض بين الوحدات البروجماتية عند كل من ليفى شتراوس وياكبسون ، كما أنه يمثل عند تودوروف الدوافع التى تحرك الأفعال موجهة إياها نحو التبديل والتغيير ، فإن هذا المنطق فى الربط ليس محسوساً فى الأعمال القصصية المستحدثة التى لم تعد تمثل شكلاً يحكى حكاية ، بل يمثل أداء لغويا فى إطار الشكل والبنية ، الأمر الذى يقتضى استخدام المنهج التوزيعى والتجميعى فى القراءة والتحليل ، فبينما تتراص الوحدات الوظيفية جنبا إلى جنب ، فإن الوحدات الدلالية تنتشر فى العمل كله وتشع فى اتجاهات متعددة ، وتصبح بمثابة الشفرات أو العلامات التى ينبغى على القارىء أن يمسك بها ويربط بينها فى موقف موحّد من بداية العمل إلى آخره ، وعندئذ يكتشف القارىء المنطق الذى يربط بينها .

وأما المنهج الثانى فهو منهج جريماس الذى لا يبحث فى الوحدات ، بل يبحث فى أفعال الشخوص التى يتمركز وسطها البطل بطبيعة الحال ، وهو منهج محور أو بالأحرى مستخلص من منهج بروب كذلك . فبدلاً من تعقب توالى الأفعال على نحو أفقى ، فإن جريماس يبحث عن تشكيل جديد للأفعال التى تلتف الشخصية من حولها ، ولهذا فإن جريماس يستبدل باصطلاح الشخوص عند بروب اصطلاح الفواعل . ويبرز دور الفاعل وتتحدد هويته عند جريماس من خلال تكيفه مع محاور ثلاثة : محور الإتصال بين الذات والموضوع ، ومحور الرغبة بين من يرغب في أن يُعطِى ومن يُعطَى ، أى بين المانح والمستلم وفقاً لمصطلحات بروب ، ثم محور الاختبار ويتمثل فى موقف البطل من القوى المساعدة والقوى المعادية .

وهذا التحليل ، كما هو ، يعجز عن الكشف عن هوية الشخصية المعقدة ، بل البالغة التعقيد فى قص الحداثة . ذلك أن تلك الشخصية لا يمكن تحديدها بأفكار أو أهداف محددة ، بل إنها لا تتحدد بملامح بارزة ، ولم يبق سوى أن نبحث عنها من خلال حركة الكلام وتوزع شفرة الدال والمدلول فى اتجاهات مختلفة ومستويات متعددة، أى من خلال اللغة البالغة الخصوصية .

ومعنى هذا أن البحث عن هوية الشخصية من خلال تفاعلها مع المحاور الثلاثة : محور الاتصال ومحور الرغبة ومحور الاختبار يصعب تحقيقه فى قص الحداثة . وحتى إذا أمكن تحقيقه على نحو ما ، فإنه يفسد على هذا القص تكوينه الخاص المميز . فالشخصية فى هذا القص ، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميز صوتها بين الأصوات المختلفة ، بل إن الشخصية أصبحت محصورة فى اللغة ، وهى تقف متوارية وراء الكلام الذى يوحى بأن هناك من يقول ومن يشهد ويعلق بلغة تتسم بعدم الثبات وعدم التحديد . ولم يبق بعد ذلك سوى أن نبحث عنها فى الكلام الممتد والمتقاطع ، وفى كل ما يقدمه هذا القص من وسائل المراوغة اللغوية .

وهنا نصل إلى المنهج الثالث الذى يضمه بارت إلى المنهجين السابقين فى سبيل البحث عن منهج متكامل لقراءة النص القصصى المحدث ، وهو المنهج الذى يعنى بالنص فى حد ذاته بوصفه وحدة واحدة .

وحيث أننا لم نعد نبحث فى قص الحداثة عن الوحدات الوظيفية فحسب ، بل نبحث أكثر من ذلك عن الشفرات الدلالية المنتشرة مع حركة القص ، وحيث أننا لم نعد نعنى بالكشف عن هوية البطل المحددة من خلال أفعاله ، وإن تعددت محاور الأفعال ، بل أصبحنا ندرس الشخصية القصصية فى وعيها الحاضر على الدوام لما يدور حولها ، ورغبتها المتحفزة فى النفاذ فى حقائق الأشياء ، فإن النص بلغته البالغة الخصوصية أصبح يمثل الأداء الكامل للقص .

ويترتب على هذا ، أننا لا نعنى فى قراءة قص الحداثة بما فعله تودوروف من الكشف عن مسارات التغيير فى مواقف البطل ودوافع هذا التغيير ، بل إنه يمكننا أن نقول إن قص الحداثة ألغى مفهوم البطل كلية ، واستبدل بذلك تلك الشخصية التى تنتفى عنها البطولة ، لأنها لم تعد معنية إلا بالكشف عن العلاقات الخبيئة المتداخلة بين الأشياء الصغيرة والكبيرة ، والغامضة والواضحة ، والتافهة والجليلة ، بقدر ما يسعى لتحريك العلاقات الساكنة الجامدة بين الأنا والأنت . والأنا وال « هو » (الغائب) ، ملحا على القارىء أن يشاركه إدراك الحقيقة ، حقيقة الحياة التى يعيشها الإنسان المعاصر

على أننا نود أن نقول ، قبل أن نقتحم عالم الطاهر عبد الله ، إننا لم نشر إلى محاولة بارت فى البحث عن أسلوب جديد لتناول النصوص القصصية المحدثة بالقراءة والتحليل ، لأنه ينفرد ، دون غيره ، بإدراك ضرورة توسيع أفق التحليل فى النص القصصى ، فربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن كثيرا من النقاد يميلون اليوم إلى عدم تثبيت النص وإحكام الإغلاق عليه فى إطار منهج ذى بعد واحد . وإنما أشرنا إلى محاولة بارت كدليل على المتغيرات الجوهرية التى اعترت النص القصصى اليوم من ناحية ، وإلى تأكيد أن هذه النصوص القصصية بصفة خاصة ، أصبحت تتطلب — فى إلحاح — قراءة مفتوحة غير مقيدة بمنهج واحد محدد ، من ناحية أخرى .

— ٣ —

ونحاول الآن أن ندخل عالم القص عند الطاهر عبد الله ، محاولين فى بداية الأمر أن نفيد من طريقة التجميع للوحدات الدلالية الموزعة ، لا فى عمل واحد له ، بل فى كل أعماله ، وهى محدودة على أى حال ، بهدف الوصول إلى جانبين مهمين ، وذلك قبل أن نصل إلى التساؤل عن كيفية تحقيق الأداء القصصى عند الطاهر عبد الله .

أما الجانب الأول فهو الكشف عن المعنى الموحد ، أو الحقيقة الكلية التى تتجمع عندها هذه الوحدات الدلالية مع تفرقها فى الأعمال المختلفة .

وأما الجانب الثانى فهو إبراز كيفية تكيف الشخوص القصصية ، مع تنوع نماذجها ووفرتها ، مع هذه الحقيقة .

يصطدم القارىء المتمعن لقصص الطاهر عبد الله ، بين الحين والآخر، فى كل أعماله بكلمات أو عبارات تطول أو تقصر ، تتجمع خيوطها حول دلالة محددة ، فهى تتضافر ، بل تلحّ على تأكيد تلك القوة القهرية التى لا مفر للإنسان من أن يستسلم لها ويخضع لسطوتها وقهرها . ويظل تشكيل تلك القوى القهرية يتضخم كما وكيفا ، إلى درجة أنه يقفز فى ذهن القارىء ذلك التماثل الشديد بينها وبين قوة التابو الآسرة .

والتابو ، فى أوجز تعريف له ، هو الشىء المحرم الذى له قوة آسرة على الإنسان ؛ فلا يجوز للإنسان أن يخرق حرمته ، أو أن يتعدى الحاجز بينهما . على أن هذه القوة ، حسية كانت أم غيبية ، لا تقبع بعيدة عن الإنسان بحيث أنه يضمن السلامة لنفسه إن هو ابتعد عنها وتجاهلها أو أسقطها من حسابه ولم يفكر فيها قط . بل إن هناك علاقة آسرة متبادلة بينها وبين الإنسان ؛ فهى من جانبها ترصد تحركات الإنسان ، بل ترصد حركة فكره حتى تضمن أن الإنسان لا يتجاوز حدوده منها ، ولا يتجاوز

الحاجز بينهما . كما أن الإنسان بدوره يحس بحضورها معه فى كل مجال من مجالات حياته ، ابتداء من المجال النفسى المحدود ، إلى المجال الإجتماعى الأرحب ، ثم هى تعيش معه فى علاقته بالعالم الكونى . ولهذا فإنه لا مفر للإنسان من أن يتعامل معها فى سلام تجنبا لشرها إن سولت له نفسه أن يتعدى حدودها معه فى شكل أو بآخر . فإن استطاع الإنسان أن يساومها أو أن يتصالح معها ، فقد يفوز منها بمغنم . وإلا فإنه خاضع لسطوتها وقهرها لا محالة .

ولا تكاد تخلو قصة من قصص الطاهر عبد الله من تصوير سطوة القوة الآسرة على الشخوص القصصية أيا كان وضع هذه الشخوص . وتختلف أشكال هذه القوى المتسلطة كما تختلف درجاتها ؛ فمنها ما هو إنسانى ، ومنها ما هو غير إنسانى ، ومنها ما هو حسى ومنها ما هو غيبى .

ولنبدأ بتقديم فقرات متنوعة من قصص الطاهر عبد الله تربط بينها هذه الحقيقة برباط واحد وإن تنوعت موضوعاتها .

فالجد حسن فى القصة المعنونة باسمه والتى تقع ضمن مجموعة **الدف والصندوق** تابو بالنسبة لأهل بيته ولأهل القرية جميعهم . حقا إن الجد حسن رجل طيب وتقى وورع ، ولكن الجميع يهابه ويخشاه إلى درجة الفزع ، ولا عجب فى هذا فهو فى القرية بمثابة الحارس على أمور الدين والدنيا .

إن هناك جداراً يفصل أهل بيت الجد حسن فى الداخل عن عالمه فى الخارج ، وهو يود دائما أن يطمئن إلى عدم انهيار هذا الحاجز .

« وسأل الجد حسن عمن فتح الباب . ثم سأل : وأين بقية البنات ؟ وردت نوال : بالداخل يا جدى . وسأل الجد : والصبيان ؟ قالت نوال : كلهم بالدار يا جدى ، كلهم بالدار يا جدى .. »(٥) فإذا حدث أن تجاوز أحد هذا الجدار ، وصادف الجد حسن ، سرعان ما يحل به الرعب . « ومتى تمر النسوة ، فعليهن أن يحكمن الأردية حول أجسادهن الهالكة وأن يرتبكن . وسيلمح الجد حسن ارتباك الخطو وتعثر خطو الأقدام »(٦) .

وتتدرج السطوة من أعلى إلى أسفل ، ولكن أعلاها هو الجد حسن . فقد أمر الجد حسن الأعرج بأن يقوم بتبليغ رسالته إلى الشخص المكلف بإحضار البلح من النخلة العتيقة العالية . ويمر التبليغ بسلسلة من الأوامر ، من الفوقى إلى التحتى :

« شخط الجد حسن يستحث جاد المولى الأعرج القاعد غير بعيد منها أمام كومة من الرماد مدفوس فيها كنكتان من النحاس الأحمر »(٧) ..... « وقال الأعرج فى

لهجة الآمر : اسمع يا ولد يا أقرع .. إذهب كالريح ، وقل لمحمدانى المجذوم يحضر توا ليطلع النخلة العالية .. سأتفل على الأرض تفلة .. لو جفت تفلتى قبل أن تكون هنا أمامى أنت ومحمدانى المجذوم .. سأجعل المعوجة تريك نجوم الظهر .. اسحبه من يده يا ولد يا أقرع .... كالجن اختفى الأقرع وتبسم الأعرج ... قال الأقرع مكلما نفسه : أنا أنا رسول الأعرج . أنا رسول الجد حسن ، والأعرج والمجذوم وإنا كلنا خدم الجد حسن ... »(٨) .

وكأنما سعد المحمدانى بهذا الأمر الذى صدر له بطلوع النخلة ، فربما كان فى هذا الصعود انطلاق من عالم التسلط المتصل . ولكنه على أى حال يشعر بسعادة بالغة فى أنه تلقّى أمراً من الجد حسن . ولكن المحمدانى ما لبث أن اصطدم بتابو من نوع آخر . إنه تابو غيبى وهو لذلك يعيش بداخله كما يعيش بداخل الجميع . وقد يغفل الإنسان عن هذا التابو بعض الوقت ، ولكنه ما يلبث أن يجد من يوقظه فى نفسه وعندئذ ينشأ الخوف ويحدث التردد . وفى هذه الحالة يكون هذا الوسيط نفسه تابو آخر . « قالت الضريرة : يا محمدانى لا تطلع العالية .. اليوم يوم الريح القديمة التى عرفها الجدود ستكون هذه المرة كالخيل لما تجمح . ستكون لها حوافر وأعراف من نار . ستهدم بيتين وتحرق بيتين وتأخذ رجلاً .. و .. »(٩) وعندما شاء المحمدانى أن يتجاهل تحذير المرأة الضريرة ، حذرته للمرة الأخيرة وقالت : « أقول .. العالية هذه المرة لن تعرفك ؛ هذه المرة لن تعرفك العالية يا محمدانى .. »(١٠) .

ونلاحظ أن التابو الغيبى تشكل بأشكال ثلاثة . وهى جميعها تحاصر المحمدانى وتقيد حركته وتحول بينه وبين الإحساس السعيد بالتحرر . إنها النخلة العالية والريح والمرأة الضريرة .

وعلى الرغم من أن الجد حسن تابو قوى ، فهو ليس تابو مطلقا . فمازال فوقه تابو آخر ، وهو نفس التابو الذى تهدد المحمدانى ، وإن تشكل بشكل آخر يتلاءم مع مكانة الجد حسن .

« وأغمض الجد حسن عينيه : الكون فسيح لا حدود له ، قاتم الزرقة ، والصحراوات واسعة لا تحد ، والرمال صفراء متوهجة انفجر من جوفها تل وتل وتل . وسلسلة التلال لونها قان بلون الشفق ، كل شىء الآن بيكارة الخلق الأولى . وتلمح عين المؤمن النقطة السوداء ، تبين صغيرة ثم تكبر كلما اقتربت للرائى . وجف قلب الجد حسن ورجف جسده الفانى وحدث نفسه : كم هو قليل ذلك الإنسان فى ملكوت الله . وسأل نفسه : من يكون الضيف ؟ ذلك الضارب فى الأرض ؟ من يكون ؟ رسول الله الذى يبدو فى البعد نقطة سوداء ؟ من يكون ؟ أهو الخضر عليه السلام معلم موسى ، أم هو المغربى !! أيكون ذلك الجشع اللئيم ؟ »(١١) .

وسواء كان هذا الضيف الآتى من عالم الغيب ، الخضر الطيب أم المغربى اللئيم ، فكلاهما يفرض حاجزاً بينه وبين الإنسان . ولا يجوز للإنسان اقتحام هذا الحاجز إلا بعد إجراء نوع من الطقوس التى هى من قبيل المساومة على الخير ودرء الشر . ولا عجب أن يختلط الأمر على الجد حسن فلا يميز بين الخضر والمغربى فالخداع سمة من سمات التابو ، وهو وسيلة يختبر بها الإنسان ليتأكد من وجوده الدائم داخل نفسه :

« كلاهما يأتى فى ثوب خرق متنكراً فى شخص متسول بيده عصا وعلى كتفه خرج .. ولا يفرق الرائى بينهما لو اجتمعا ، الخضر جوّاب آفاق ولا تراه سوى عين المؤمن . حين يأتيك فى شكل متسول وتصده ، تبيد نعمة الله التى أنعمها عليك ، وإن أكرمته أكرمك الله ، وذلك الخضر معلم موسى على خبايا الأرض بنت الله البكر فتعيش فى النعيم أبدا . وكذلك المغربى الماكر يعرف صورة الخضر فيتشبه به ثم يغافلك ويجنح للدار . وهو الوحيد الذى يعرف مكان الكنز الذى ربما دفنه الأجداد أصحاب الحيل الكثيرة . يغافلك الأفاق ويقتل حارس الكنز الذى هو من الجان ، ويختفى المغربى فلا تعثر له على أثر .. إذن يا جد حسن عليك أن تكون حذراً من ضيفك .. أكرمه حقا ، ولكن لترصد حركته رصداً جيداً .. سيأتى وتقول أهلا وتقدم ما عندك ، سيقوم الضيف وبيده قصبة كبيرة .. يطوف بها أركان الدار وأنت تلازمه كظله . يرفع القصبة ويخفضها ويعد .. واحد .. خمسة .. سبعة .. ثم يضرب القصبة فى الأرض فتنشق الأرض بإذن ربها ويطل الذهب وعقود المرجان والفيروز وكل خبايا الأرض ذات السر . أمسك بتلابيب ضيفك وانظر فى عينيه .. عينا الخضر تلمعان حقا كجوهرتين ، فهو رسول ، أما عينا المغربى فهما ماكرتان حالما تشوفان المال .. إن كان الخضر يا جد حسن ، قل له : معذرة يا مولاى ، وقبّل كفيه وأمطرهما بدموع الندم . وإن كان المغربى ، فساومه .. إن قال النصف ، قل الربع ، وإن قال الربع قل الثمن . وهكذا يا جد حسن فأنت رجل عرك الدنيا ويجب ألا يفز أحد منك بغير قليل »(١٢) .

ويعيش الجد حسن متخوفا من تابو كونى آخر هو الموت . والموت شأنه شأن الخضر والمغربى « يأتى متنكراً فى ثوب النوم الطويل ، يخالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق .. لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا اللسان يذوق ، ولا شىء سوى ظلام شديد .. ظلام بلا حدود »(١٣) .

والموت قوة تتحكم فيها القوة الكبرى ، ولهذا لا مفر من استرضائها تحسباً لحساب ما بعد الموت . ولا يتأتى هذا الاسترضاء إلا بأداء الطقوس الدينية أداء صارما . ولهذا فإن الجد حسن يقف حارساً على أداء هذه الطقوس يقول لأحد أبنائه : « يكون معلوماً لديك أن حسابه عسير لا يحتمله بغل مثلك ولا عشرة من الثيران مثلك

يحتملونه » . ويقول لآخر : « أنت حلفت بالله .. ربنا يقدر يعميك أو يرميك بمصيبة فيما لو كنت تكذب .. من خلق الكون الكبير بما فيه من جان وإنس وكل ما تشوفه العين من جبال وشجر ، قادر على ضرك فيما لو كذبت .. اسم الله لا يذكر إلا بالصدق .. »[١٤] .

والجنس تابو آخر له قوة آسرة ، ولابد أن يتعامل معه الإنسان بحذر بالغ ومن خلال إجراء طقوس حتى يأمن شره . والمهر طقس من هذه الطقوس .

فجابر يريد أن يتزوج ابنة عمه فاطمة « ولم يكن يملك جملاً يقدمه مهراً لعمه عبد الرسول ليتزوج من ابنته فاطمة . »[١٥] وكلما فكر جابر فى وسيلة يحصل بها على الجمل اصطدم بقوة تردّه عن فكره . « بإمكان جابر أن يسرق حماراً من عشيرة أخرى ، وذلك لا يحدث إلا فى سوق البندر المسور الذى يحميه عسكر الحكومة » . وفضلا عن هذا فإن « الله يكره عبده الذى لا يعمل يا جابر .. والله يكره أيضا المنشق عن أهله وعشيرته . إن كانت فاطمة جميلة ، فالله أجمل من أى شىء وكل شىء .. وأما العمدة (الذى يخشى سطوته) فهو عجوز محب للمال ولحم الطير والحيوان والبشر »[١٦] . وبهذا أصبح جابر محاصراً بالقوى المهددة له من كل مكان ، ثم تأتى سطوة الجنس لتحكم الحصار عليه : « الثدى تل لا ينفذ فى تربته سهم . والورد منقوش على الثديين ، والبنت فاطمة أجمل بنت فى دنيا الناس »[١٧] ... « فالكحل فى عيون حريم وبنات العشيرة أسود ، والكحل فى عينى فاطمة أخضر . والبنت فاطمة تلعب بشعرها لعب الحواة المهرة ، فمرة ترميه ضفيرتين سوداوين خلف ظهرها ، ومرة تتركه يتدلى قُصّة سوداء فوق الجبهة تشبك فيه خرزة زرقاء ، وأحيانا تطلقه بحراً هائجا أسود ، وأحيانا تضفره ضفائر كثيرة لتتشبه بالملائكة »[١٨] .

والجنس له قوته المتسلطة المفزعة على البنت كما هو الحال مع الرجل . ولهذا لا يجوز لمريم أن تجعل الجنس يعلن عن نفسه فى سفور : « قالت الأم لنفسها « مريم صبية وحلوة ، مريم من الأمس أنثى .. أنثى بحق . وتأملت فى ملامح مريم .. مريم تشبهها ، وشعرت بالخجل لأنها حين أشارت لصدر مريم المبتل ، لم تلمح مولد فرختى يمام .. كان قبل كلمتها يرقدان مطمئنين على صدر مريم ، وهى أفزعتهما »[١٩] . و« قامت تفيدة لتعينها فى رفع الجرة الملأى ؛ لامتها لأنها بللت صدرها بالماء . أشارت بيدها لصدر ثوبها المبتل اللاصق بالجلد ، راغت مريم كعادتها وابتسمت .. تحت إلحاح بصر تفيدة الغاضب على صدر مريم ، أنزلت مريم عينيها على صدرها . فجأة غامت فرحة الطفلة . نكست مريم رأسها ورمت بعينيها على الثوب »[٢٠] .

ولكن عندما يصر الجنس على أن يعلن عن نفسه ، على الرغم من حرص الأم على ألا يظهر له أى معلم ، عندئذ تحدث جفوة نفسية بين الأم والابنة . « لقد صنعت

تفيدة بفعلتها الحمقاء الجفوة التى تجعلها وابنتها لا تتواجهان منذ الأمس .. و لم تتقدم تفيدة لتعين مريم فى إفراغ الجرة .. قالت مريم لنفسها : الخير فعلت . ثبتت ساقها اليمنى وأراحت ثقل الجرة على ظهر فخذها ثم رفعتها بعنت وأفرغت ماءها فى الزير بعجل »[٢١] .

وتتسع دائرة المحرمات فى القرية والقرية الصعيدية بصفة خاصة ، وهى موضوع اهتمام الطاهر عبد الله ، فتشمل عالم الأموات ، ونعنى بذلك روح القتيل . فروح القتيل قوة شرها مستطير . ويظل الحاجز قويا بينها وبين الأحياء المعنيين بموضوع قتلها حتى تجرى طقوس استرضائها ، فيثأر لها . وعندما يتم الثأر يسود القرية صمت مطلق إذ « ينتهى السؤال والجواب ، والقيل والقال ، والقادم والفائت ، والمتعة والفرح ، والألم والعذاب ، والأم والأب ، والشعور والانتظار » .

وهكذا يعيش إنسان القرية محاصراً بقوى متسلطة قد تصدر عن داخل نفسه كما تتجسد له خارج نفسه . إنها قد تمثل معتقداته وتصوراته التى لها قوة مفزعة قهرية ، بقدر ما تتمثل له فى شخوص تتمتع كذلك بالقدرة على إحداث القهر والفزع . على أنه ليس هناك إنسان فى القرية يعيش حياة التحرر كلية من أسر تلك القوى أو على الأقل بعضها . وبقدر ما قدم الطاهر عبد الله من النماذج البشرية ، الكبيرة والصغيرة ، والقوية والضعيفة التى تعيش مكبلة بالخوف من قوة ما ، مهددة لها ، بقدر ما قدّم من أشكال مختلفة لتلك القوى المهددة للإنسان التى لها قوة التابو بعينها . ولا غرو بعد ذلك أن تتوحد قصصه فى موقف واحد مهما تعددت تلك القصص وتنوعت .

وسوف نرى كيف تكتمل هذه الوحدة عندما تكون المدينة ، لا القرية ، هى مجال القص عند الطاهر عبد الله . وإن كانت تلك القوى المتسلطة لا تتعدد فى المدينة تعددها فى القرية . إنها قوة واحدة مفزعة متمثلة على الدوام فى شخص رجل مجهول ، أو مجموعة من الرجال يطاردون الناس ، حتى إن الناس يتحسبون وجودهم فى كل لحظة فى حالة غيابهم : « جريت فى الأرض الخلوية الواسعة .. لم يكن أحد من الرجال خلفى .. مسحت الطين العالق بحذائى .. وبقيت تلك الارتعاشة باطرافى وبالداخل .. وكان المطر قد كف .. وكان ظلى هناك بعيداً يسبح فى برك من الوحل »[٢٢] .

« ولمح الرجل القصير الأبجر يقف خلفه ، وشعر برعدة شديدة لما أشار القصير الأبجر بصحيفة الصباح التى يمسكها بيده ، إلى شارع جانبى خافت الإضاءة . هبط الدرجات الست ويبلغ مدخل القبو .. شعر بالرطوبة وشم رائحة الرطوبة .. وانهزم بصره أمام تماسك اللون الأسود .. وظل ينتظر .. وسمع وقع الخطوات وعاش التوقع .. واحد .. اثنين ثلاثة أربعة خمسة ستة .. ويأتى القصير الأبجر ويضربه بعنف وحقد وكره راهن .. وربما يضربه القصير الأبجر هذه المرة حتى الموت »[٢٣] .

« انقلب على الباب بوجهه وقد أيقن كليا عن عجزه ، كان يبغى فتح الباب ليفلت من مطارده ، شعر بماسورة البندقية تلامس ظهره ، وسبق هذا شعور هائل بالرعب ـــ خلفه المطاردة : بخطواته الواسعة وقدميه الثقيلتين تحملان البدن العظيم وتهرسان أحجار الجير البيضاء الرخوة التى تغطى السطح ، انظر لحجم القدم : إنها لإنسان بدائى ولا شك ، من جانبى أفضل أن أسميه بالإنسان الأول أو إنسان العهد القديم »[٢٤] .

وبهذا يكون هذا الشخص متسما بصفة العمومية ؛ إنه قديم قدم الإنسان ، وهو يطارد الناس بتسلطه وقهره ، وبما يمتلكه من قوة شبيهة بقوة المارد .

ويتعمد القاص إحاطة هذه القوة بمزيد من الغموض وهى فى هذا تزداد اقترابا من مفهوم التابو . على أنه فى الوقت نفسه يفسح المجال لدلالات تكشف عن مفهومها السياسى . ففى حكاية من حكايات الأمير ، لا تظهر القوة المتسلطة قط ، إذ أنها تسكن فى القلعة العالية وتكتفى بتحريك أوامرها إلى أسفل . وهى فى هذا شبيهة بالجد حسن الذى تتحرك أوامره عبر سلسلة من الوسطاء ، كل منهم يتحكم فى الآخر ويتسلط عليه .

« وسأل ما قضيتكم ؟ قال عبد البصير : الضرير زوج أختى الخرساء لما أتاه غلام صاحب القلعة ، ذهب إلى الحداد والنجار وصانع الأقفاص من جريد النخيل .. وقال لهم : تنافسوا فى صنع قفص لكل الطيور ، فى زمن مقداره سنة والغالب منكم سيحصل على ألف قطعة من النحاس . وصاحب القلعة سيهبط بنفسه ليمنح المال ويكلل المنتصر .. ولما مرت السنة وكانوا قد فرغوا من صنع الأقفاص وبانتظار هبوط صاحب القلعة الذى لم يهبط ، ذهبوا إلى القاضى ورفعوا صوتهم بالشكوى . فما كان من القاضى إلا أن أمر بالقبض على الضرير زوج الخرساء ، أختى بنت أمى وأبى .. »[٢٥] .

وعندما يكون صاحب القلعة غائبا على هذا النحو ، ولا يكون اتصاله بالناس إلا من خلال وسطاء ، فإن رسالته قد يحدث لها تحريف فى أثناء تبليغها ، ولا ينال العقاب الصارم عندئذ الا الناس ، لأنهم وإن كانوا أبرياء ، فقد نفذوا الأوامر على نحو لم يرق لصاحب القلعة .

« دخل القضاة المقنعون ، فوقفنا وقعدوا على الكراسى تحت السيف الذى يصارع السيف . فقعدنا على الأرض . القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الوحوش ، والذى عن يمينه له وجه النمر الوثاب ، وأما الذى عن يساره فكان بوجه الثعلب الواسع الحيلة . كشر القضاة الثلاثة فى الضرير المحبوس فى القفص ، وزام الأسد : لم غررت

بالحداد والنجار وصانع الأقفاص من جريد النخيل ؟ رد الضرير : لا ، كنت رسولاً لصاحب القلعة ؟ زام الأسد : وهل قابلك صاحب القلعة ؟ رد الضرير .. لا .. ما من أحد قابل صاحب القلعة ؟ ولكن غلامه جاء إلى خصى وأمرنى أن أبلغ قول صاحب القلعة للحداد والنجار وصانع الأقفاص من جريد النخيل ... كشر النمر : لكنك بغير عينين ، فكيف رأيت الغلام ؟ قال الضرير : زوجتى هى التى رأت أما أنا فسمعت . زام الأسد : زوجتك رأت أما أنت فلا ... فكيف تقطع إذن بأن الرسول هو غلام صاحب القلعة ؟ قال الضرير .. زوجتى وصفت لى صورته . زام الأسد : كيف تصف لك صورته وهى خرساء ؟ قال الضرير .. خرساء نعم .. لكنها تفهمنى وأفهمها .. فصاحب القلعة الذى يريد قفصاً لكل الطيور كلم غلامه ، وقد جاء الغلام للضرير والخرساء وكلمهما .. وذهب الضرير بدوره وبشر النجار والحداد وصانع الأقفاص من جريد النخيل بالجائزة التى رصدها صاحب القلعة لمن يصنع القفص لكل الطيور . وفات العام و لم يهبط صاحب القلعة ليسلم أيا من الصناع الثلاثة الجائزة .. فجاء الطامعون فى مال صاحب القلعة واتهموا الضرير بالكذب .. ولكنهم لو سألوا أنفسهم هذا السؤال الواقعى لِمَ لَمْ يهبط صاحب القلعة كما وعد ؟ لو أنهم سألوا أنفسهم كما سألت أنا نفسى لأتاهم الجواب كما أتانى .. (ما من أحد حقق الشرط .. ما من قفص مهما كبر حجمه يكفى لحبس كل الطيور) »[٢٦] .

وهكذا تتجمع الوحدات لتشير إلى الصراع المتصل زمانيا ومكانيا بين المتسلِّط والمتسلَّط عليه ، فهو يمتد مكانيا وزمانيا من القرية إلى المدينة وإن اختلفت طبيعة القوى المتسلطة فى كل منهما فبينما نجد أن الإنسان فى القرية يعيش تسلط القوى المتعددة الجوانب ، الغيبية منها والحسية ، على أساس أنها جزء لا يتجزأ من نظام الحياة ، بل من نظام الكون ، ولهذا فهو مستسلم لها فى صمت ومتمرد عليها فى صمت كذلك ، نجد أن إنسان المدينة يفكر دائما فى وضعه بالنسبة لتلك القوى ولهذا فهو إما مستسلم فى يأس حزين أو أنه يعلن عن تمرده ، دون جدوى ، بصرخة مفردة أو جماعية .

— ٤ —

ومن الطبيعى أن الإنسان لا يُسأل فى هذه الحالة عن فعله الاختيارى ، بل إنه يدعونا معه إلى التساؤل عن فعله الإجبارى ، ولعلنا ندرك الآن كيف أن المحاور التى يدور حولها فعل الإنسان وفقاً لتحديد جريماس وهى الاتصال والرغبة والاختيار لا مجال للبحث فيها ، إذ لم يعد الإنسان مسئولاً عن موقفه من الآخر بعد أن أصبح يعيش مع ذاته وفى ذاته ، كما أنه لم يعد أمام مجال للاختيارات والاختبارات ، إذ لم يعد مسئولا عن فعل شىء يكيف مصيره

ولم يبق أمام هذا القص سوى أن يصور الذات المأساوية المثيرة للشفقة ، التى لم تعد قادرة على المقاومة ، إما لأنها أصبحت هشة أمام صلابة القوى المتسلطة عليها ، أو لأنها أصبحت تعيش سوء المصير فى بأس إلى درجة أنها لم تعد تحس بجدوى المقاومة والبحث عن البديل .

ولهذا فإن حركة هذا القص تدور بين التجريبي والترنسدنتالى ، فما لا تستطيع الذات تحقيقه فى التجريبى تزحزحة إلى الترنسدنتالى . ولكنها سرعان ما تسقط فى هوة ساخرة من نفسها فى نفسها .

لقد حقق الجد حسن رغبته من خلال الخضر أو المغربى فى العالم الترنسدنتالى ، ولكنه سرعان ما سقط فى حس مأساوى عميق مصطدما بقهر الواقع : « ماكينة الطحين تدق تك ، تك ، ولا تتوقف . هب الجد حسن .. الموت يأتى متنكرا فى ثوب النوم الطويل . يخالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق ، لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا اللسان يذوق ، ولا شىء سوى ظلام شديد ، ظلام بلا حدود »(٢٧) .

وجابر الذى يريد جملاً يقدمه لعمه مهراً لابنته فاطمة ، طالما عاش فى الواقع يبحث عن وسيلة يحصل بها على الجمل ، ولكنه كان يرتطم بالعقبة تلو العقبة . وأخيراً تفتق ذهنه عن طريقة يحصل بها على الجمل لا ترتطم بأى قيد .. « وحتى يطل النهار المبصر بألف عين سيجعل مضارب الفجر غايته ويسلم زنده للغجرية العجوز القاعدة أمام الخيمة تحت النخلتين لتنقش بيدين مدربتين على الجلد بالإبرة قلبا بداخله جمل واقف له وجه إنسى »(٢٨) .

الرغبة إذن ليست محوراً يتحرك بين مانح ومستلم ، إذ ما من أحد يمنح . إنما تتحقق الرغبة بدون وسيط وعلى نحو مفاجىء فى العالم الترنسدنتالى . وعندئذ يكتشف الإنسان أن الرغبة لم ولن تتحقق . « ودت مريم لو تنتظر حتى يحضر الصبيان ويقفوا فوق رأس النهار ثم تحضر البنات وترشهن بالماء ، ولكنها بسرعة طردت ما فكرت فيه وقالت : لو الهوى هوايا والأمر أمرى كنت أقلب الدنيا وأجعل عاليها سافلها لكن يا حسرة فعلة منى تسخط أمى وتجر علىّ لوم صالح »(٢٩) .

عندما يعجز الإنسان فى بعض الأحيان حتى عن التحلق فى المجال الترنسدنتالى ، فإنه يركن إلى الحقيقة المرة ، إنه لن يستطيع أن يفعل شيئا نابعا من محض إرادته وحريته ، إما لأنه فرض عليه أن يكون ظلا للآخر القوى : « فهيمة القاعدة على الأرض بجوار أمها لزمت الصمت . قالت لنفسها : سأجاريها فى كل فعل تفعله . أنا لم أخبر بعد هذا الذى خبرته هى »(٣٠) .

أو أنه يشعر بالضغوط الآسرة التى تحيط به من كل مكان وتحول دون انطلاقه

« (ما كان يجب أن يفكر بمحض اختياره وهو القاعد فى الصندوق المقفل بإحكام ، وما كان يجب أن يستسلم لتلك الرؤيا) » .

« (وها هو يفكر فى الله مالك السماوات السبع ، وملاك الموت الذى يلم تحت جناحه كل حى وها هو وحيداً فى مواجهة البدن الهائل والدود النهم المحب للحم بنى آدم) » .

ويفيق الإنسان على أشد الحقائق حرارة وهو أنه لم يعد يفهم كنه ذاته ولا احتياجاتها لأن ذاته نفسها تنكرت له وأدارت له ظهرها وأصبحت غريبة عليه . ومن ثم فقد أصبح يعيش فى زحام المتناقضات : « (قالت : أمر البيت لا يهمنى الآن ، لا شىء يهمنى الآن ، لا أود أن أكون ولا أود أن أكون مع أحد ، ولا أود أن أكون وحيدة ، وأود أن يتوقف كلية شعورى ببدنى الذى أكرهه) »(٣١) .

وفى النهاية يصل الإحساس بالغربة والغرابة إلى قمته ، عندما تكتشف الذات أن أبسط الأجهزة الميكانيزمية المودعة فيها والتى تميزها عن الحيوان ، وهو جهاز الضحك قد أصبح معطلاً .

« دق بابى ، ففتحت ، وعجبت أن يكون الطارق جارى الحريص على وحدته . فصحت : من ؟ وحيد ؟ وقال هو دون أن يرد السلام : لا تستغرب زيارتى ، فبينما أنا أفتش وأقلب فى نفسى كعادتى ، اكتشفت أنى لم أضحك منذ زمان .. ولما حاولت وفشلت ، شعرت بخوف من نفسى . قلت : سلمت يا جارى من كل سوء .. لكن ما تقوله هو الخطر بعينه .. »(٣٢)

— ٥ —

ونعود الآن لنتساءل : كيف تحقق كل هذا على مستوى القص عند الطاهر عبد الله ؟ أو بتعبير آخر : على أى نحو نرى صنعة القص عند الطاهر عبد الله ؟ ولابد من أن يثار هذا السؤال فى النهاية لأن القص ليس مجرد وحدات دلالية مستخلصة ومتجمعة حول معنى موحد ، مهما تكن درجة كثافة هذا المعنى . كما أن القص ليس مجرد رصد لمواقف الإنسان الفاعل فى القص . بل إن القص فى النهاية ، وقبل كل شىء ، حركة لغة فى إطار شكل مصنوع . ومهما يكن موقف قص الحداثة من الشكل التقليدى للقص الروائى ، كما سبق أن ذكرنا ، فالوعى ما يزال قائما بأهمية الشكل من حيث أنه يعمق التأمل ويحول دون التشويش والتشتت ، ويحول الكلام فى النهاية إلى موقف فكرى مكثف وموحد . ولا يتأتى هذا إلا عندما تمسك اللغة بالأشياء ولا تجعلها تنفلت منها فى شكل إفاضة أو خروج عن نظام التماسك المتواصل بين الدال والمدلول . فإذا بالقص فى النهاية يتحول إلى شكل مغلق بحكم التركيب الدقيق لنظام

اللغة . وعندئذ تنتفى ثنائية الواقع وعالم القص لأن النص القصصى وحده يصبح هو الحقيقة .. وهوالواقع مهما تكن درجة الخيال فيه . اذا لم ينجح الكاتب فى تحقيق هذا ، فإن هذا يعنى ، لا فشل الشكل فحسب ، بل فشل عملية القص بأسرها ، إذ أنها تفسح المجال عندئذ للتشتيت واللامعقولية .

ويحدث تواصل القص عند الطاهر عبد الله ، بخاصة قصصه التى تعد القرية الصعيدية مرجعها . فهى من وجهة نظرى ، تفوق فى فنيتها وصنعتها اللغوية قصصه الأخرى من خلال وضوح التجربة وثرائها ، وتجميع لحظاتها الخفية مع بعضها البعض من ناحية ، ثم من خلال حركة الكلام الذى يظل متماسكا مع تنوعات المحتوى من ناحية أخرى .

ويهمنا الآن أن نقف عند حركة الكلام لأنها هى التى تمثل حركة القص بل القص بعينه . ويأتى تماسك حركة الكلام عند الطاهر عبد الله من قدرته على الإمساك الملح المتواصل بالأشياء التى يتعامل معها الإنسان فى المكان وتستوى فى هذا الأشياء الكبيرة والصغيرة والمهمة والتافهة ، بحيث تصبح الأشياء وكأنها المنفذة لإرادة قوة القهر والتسلط ، أو أنها ، وهى العناصر المحايدة التى تقبع فى سكون بعيداً عن الموضوع ، يزج بها مع الإنسان فى قوة قهر واحدة من ناحية أخرى . وعندئذ ، وعندئذ فحسب ، تتأكد الحقيقة ، لا على المستوى الجزئى المحدود ، بل على المستوى الكلى اللامحدود .

« قال الأقرع مكلما نفسه : « شمس الصيف كبيرة والتراب الحامى فوق الأرض يلسع القدم الحافية ، والسماء بعيدة » و « اللون الأسود ثقيل ، رائحة الخبيزة قوية ، طرحتها السوداء شديدة القتامة ، فخذان شاحبان هرب منهما الدم »(٣٣) .

وكما يبدأ التسلط على الإنسان من أعلى إلى أسفل ، كذلك تتحرك الأشياء متسلطة من أعلى حتى تصل إلى صمت الأسفل وضعفه « من وقت هبت ريح الشمال المجنونة ، حملت عيدان السمسم والقطن من فوق أسطح البيوت ، ولمت الأوراق الجافة من فروع أشجار التوت والأثل واللبخ ، والآن تحت الحوائط رقدت الأوراق والعيدان الجافة ، وحمار ترابى اللون ومعزتان سوداوان ، وهناك فى الطرف البعيد كانت صومعة صغيرة هى بيت الدجاج »(٣٤) .

وقد تتأبى الأشياء ، حتى الأشياء ، على الإنسان وتتعالى عليه بعد أن تذيقه طعمها المر . « قبض صالح على الثمرة الصفراء . قضمها بفمه وهى راقدة بين كفه ، بصق وضحك ، قرب الثمرة من فم مريم ، قضمت من نفس المكان الذى قضم منه صالح ، بصقت ، قالت مرة ، طعمها مر . ترك صالح الفرع ، استقام الفرع وظلت الثمرة تطل على مريم بعناد »(٣٥) .

الأشياء ، شأنها شأن الإنسان ، ينبغى أن تظل جامدة وساكنة والويل لها إذا تحركت وكسرت السكون : « ضاقت مريم بشدة من دلع الديك » « وعندما جاء الكلب وقعد بجوارها طردته وقالت ، لا ينقصنى إلا أنت » . و « زام الكلب الراقد أمام باب الحجرة البحرية ، رفع قائمتيه وشد جسمه متحفزا ، صرخت تفيدة حسين فى الكلب من داخل الحجرة ، اخرس يا شبيب .. »

وبهذا يصبح عالم الأشياء عالم اللغة المثقلة بالدلالات ، فالأشياء تتشكل من خلال الفكر بمقدار ما يتحرك الفكر من خلال الأشياء .

إن قصة « الدف والصندوق » على سبيل المثال تحكى عن الثأر ، وهو موضوع قديم وكثيرا ما تناوله القصاص فى قصصهم ، ولكنه عند الطاهر عبد الله له تناول خاص . فالثأر ليس قوة قهرية تقبع بعيداً وحدها حتى تجد الفرصة لتثأر . ولكنه قوة صلبة تتفاعل مع قوى كثيرة متعددة ؛ فهى تقف جنبا إلى جنب مع الشمس المتسلطة بحرارتها والفرن ذى النار المتوهجة التى تلسع من يقترب منها ، والجنس المخيف المفزع الذى يثار عندما توقظه قوة خفية ، بل هو صنو « البيت الكبير الواسع (أل) مثير للضجر (والذى) ينقض على النفس كما تنقض حوائط القبور على الموتى » . وبهذا يصبح الثأر قوة متفجرة من أعماق بنية صلبة قديمة متماسكة .

« كانت الأم (وهى تفيدة التى تسعى فى الثأر لزوجها) جالسة أمام نار الكانون . نفذت لأنفها عشب الخبيزة ، رائحة خاصة تميزها تفيدة ويفوح بها العشب حال نضوجه ، أمسكت بالقدر من أذنيه ، لسعتها الأذنان الملتهبتان ، لمت طرف ثوبها ولفته حول كفها اليمنى وأمسكت بالقدر من أذن واحدة وأنزلته ، جفلت حين لسع وهج الجمر جلدها المكشوف ، أرخت بصرها ورأت ظلال اللهب الرمادية تتطوح على فخذيها العاريتين ، أمسكت بفرعين لينين من الحطب وألقمت النار . اقتربت من النار أكثر وظلت تزحف ، وهى تتراجع بعيدة عن النار . شعرت بخوف يهزها . ستصبح عجوزاً . أغمضت عينيها : اللون الأسود ثقيل ، رائحة الخبيزة قوية ، طرحتها السوداء شديدة القتامة ، فخذان شاحبان هرب منهما الدم ، مريم صبية .. وحلوة .. مريم من الأمس أنثى ، أنثى بحق »(٣٦) .

وهنا نجد أن الكاتب لا يهدف إلى نقد الواقع فى شكل تمثيلى ، بل يهدف إلى إبراز مأساة الإنسان ، الكبير والصغير ، والقوى والضعيف . وعندئذ يصبح النظام الذى يعيش الإنسان فى إطاره المحدود واللامحدود هو فى حد ذاته موضوع التجربة . ومن ثم يصبح حضور الذات من خلال الأشياء بعد أن تحيلها إلى لغة ، هو العنصر المتسلط فى القص

وعندما يستغرق الكاتب فى عملية التأمل داخل الأشياء وفى جوهرها ، لا من جل الوصول إلى تكوين بلاغى كالاستعارة أو التشبيه ، بل من أجل تفجير مشاعر الذات المصطخبة من خلالها ، فإنه يكون بذلك قد تجاوز مستوى القص التقليدى الذى يعنى بالأحداث فى حد ذاتها .

« الرطوبة والعتمة والخفاش والراهب والوحش والنبى والروح يسكنون الكهف . الإنسان ، سر الرب ، خنفسه ، أحيانا يشعر المخلوق أنه كهف مسكون .. للأصوات رنين ، صدى .. صراخ ثكلى .. هناك فى الجبانة ترقد القبور تحت شمس الصيف ، تلال من التراب لها سطوة الوهج ، وتنتصب شجيرات التمر حنة ، ترمى بالظلال الخفيفة وريح تسقط الزهر .. »(٣٧) .

« والنهار يأتى بالضوء ، وشمس حمراء تنفجر وتقف للأبد فوق سن الجبل وتشعل النار فى الحجر . وحول البركة حشائش وماعز وماء ثقيل والباطن عفن .. ترمى الحجر ، يصنع دائرة وتهب العفونة فجأة ، وتكبر الدائرة وتتسع وتخف العفونة بالتدريج وترى السطح لامعاً تحت الشمس وتنكسر عيونك تحت قسوة الوهج »(٣٨) .

وهكذا تتفجر مشاعر الإنسان من خلال الأشياء ، بل تصبح الأشياء هى الذات الإنسانية ، إذ يتفجر منها الكبرياء والوهن والسكون والحركة ، والتمرد والاستسلام ، والعظمة والحقارة .

وليس مهما فى هذه الحالة أن تتحدد الأشياء بمواقعها ، ولكن يكفى أن يتأكد وجودها الملازم لوجود الإنسان .

« جرح بعنقها أو على خدها الأيمن وربما الأيسر ، وقد يكون فوق حاجب العين الأيمن أو الأيسر ، فوق الجبهة يرقد كوزغة .. كسحلية ، ارتعشت الظلال وهربت ، ونامت تحت حوائط الفسحة الوسطى »(٣٩) .

وربما يصعب على الكاتب بعد أن استنفد ذاته فى تأمله داخل الأشياء ، وفى جوهرها ، أن يعود للواقع ، بل إن هذا الاستغراق يغريه بأن يستمر فى عملية التجريد التى قد تبعد القارىء كلية عن الواقع الذى يكتفى بالإشارة إليه بعلامات متناثرة . وكثيرا ما يتم هذا عند الطاهر عبد الله فى نهايات قصصه . ولهذا فإننا فى قصة « الدف والصندوق » لا نصل إلى نهاية حادثة الثأر ، ولا نعلم كيف تمت المواجهة بين الثائر والمثؤور منه ، بل يتجرد الكلام ويتركز حول مريم الصبية الحلوة التى تمثل فورة الشباب الذى قدر له أن يوأد فى مهده ، ومن ثم فهى تمثل قمة المأساة . وعلى الرغم من هذا ، فإن اللغة سرعان ما تحمل القارىء إلى جو تتوه فيه المأساة وتطغى عليه

التهويمات والخيالات . ولكنه عندما يجد نفسه فى النهاية مصطدما بمفارقة الجمع بين الواقع والخيال والمأساة والملهاة ، والفرحة والألم . يكون قد وصل مع النص إلى نهايته ، إلى قمة المأساة .

« أعطته يدها ، تأرجح كثمرة صلبة . كان أسود بمثل ثمار الزيتونة الراقدة تحت الشمس .. سمعت صوت دف وندب معولة وصوت قفص ينكسر .. جرت على الأرض الحامية .. الحصى لامع وخشن يؤلم قدميها .. هى خائفة من ذلك الذى يتبعها فى فضاء شديد الزرقة .. طائر محموم مقطوع الرأس ريشه شديد البياض يصبغه الدم .. استقام النهر لعينيها وانكسر بصرها أمام سطحه المتوهج الأحمرار .. طفت صابونه على السطح .. تولاها فرح الأطفال .. وقذف النهر فوق سطحه بألياف النخيل وبعلق كثير أحاط بها وغطى فخذيها العاريتين .. كانت عارية .. السواد زال من ثدييها عندما غطتهما رغوة الصابون .. البقع السوداء كانت ثابتة بين فخذيها وتحت إبطيها .. الألياف خشنة والدم جار وتدفقه لا يجعلها تشعر بأدنى ألم .. شعور جديد وحار .. وراحة مخبوءة .. عاد الوهج الأحمر يضىء الكون من جديد .. برهان مفاجىء عكسه سطح الماء وتراجعت له جفونها .. أطبقت على نظرها المنكسر .. أمسكها من الخلف بكلتا ذراعيه القويتين .. لأمس صدره ظهرها .. كان يغطيه الشوك .. وهى معه ، كانا يتدحرجان .. كانت الهوة عميقة ومعتمة ، وغائرة الجوف . كان الأفق بسمائه الزرقاء وقمره البارد ونجومه اللامعة منطبقا على أحراش الأرض ورملها الحار .. لم تعد خائفة حيث هما يتدحرجان .. ظلت تضحك فى جلجلة وجهه الآن .. بان واتضح .. إنها تعرفه .. قالت له وهى تضحك ، إنها كانت خائفة .. لأنها لم تكن تعرف أنه هو »(٤٠) .

وبهذه اللغة التجريدية ، وبهذا التصوير التجريدى يكون الطاهر عبد الله قد دخل فى صميم قص الحداثة . فمن أهم سمات هذا القص الذى استنفد جهد الكتاب من بعده ، أن الواقع فيه أيديولوجيا كان أم أخلاقيا ، يتحول إلى خارج جمالى ، وأنه ما إن يمس الواقع الذى لا تجد فيه الذات حلا لمشاكلها ، سرعان ما يحيله أو يحيل فائضه إلى الترانسدنتالى ، وأنه يتعمد المسافات الواسعة بين الكلمات ليشغل القارىء بما لم يُقَل وما لم يُفعِل(٤١) .

ومع ذلك ، فمازال الطاهر عبد الله فى قصة « الدف والصندوق » مشدوداً بخيط ، وإن يكن واهيا ، إلى القص التقليدى الذى يعنى بتمثيل الواقع . إذ ما يزال الواقع قريبا منا ، كما أن الشخوص ماتزال ، بشكل ما ، تشدنا للواقع .

ولكن الطاهر عبد الله يمارس لعبة اللغة على مستوى أبعد من ذلك فى بعض قصصه الأخرى .

ففى قصة « إلى الشاطىء الآخر » ، يصنع الكاتب إطار قصته من العلاقة بين الأنا والأنت والأنا والهو . أما الأنت فهو المستمع للأنا والمصغى لها . إنه مشارك لها فى موقفها ومن ثم فإنه متعاطف معها . « ناديته وهببت واقفا ، كنت فرحاً به . كنت طائراً لا أظن إلا أنه أسود . وها هو فى أحضانى بيضة دافئة . كم هو رائع صديقى هذا »(٤٢) .

وتتصاعد علاقة الأنا بالأنت وتتحدد عندما يلتفان معاً حول الهو : « وشققت صدرى ، ومن البيوت المهدمة المحترقة انتزعت قلبى وهو ينتفض ــ المسكين ــ فى كفى صغيراً وأسلمته له . ورآها منقوشة بالإبر ، وقال : حلوة ، عَرَفت كيف تنتقى ثوبها وكيف تهذب شعرها ، ليبدو وجهها الحزينَ هكذا ضاحكاً ، عارية القدمين بنعلها ذاك ، القدمان أرنبان صغيران ، من ثوبها الأبيض القصير النظيف ، رأيت الساقين كوبين من الخمرة باللبن ، تمسك منديلاً منقوشاً صغيراً فى كفها تهصره ، وتخضب الكف الصغيرة المرتعشة ــ يا لوعتى ــ بالدم . ياالله كم هى قلقة ، ما أروع حزنها ذاك ، كأنه كوبان من القهوة باللبن . تبرق به العينان من خلف نظارتها الطبية ، كأنهما كوبان من القهوة باللبن .. وكنت أراها مستعجلة تضرب الشارع بنعليها فيفر الأرنبان وتقطع الطريق القصير إلَىّ مارقة ما بين العربات ، حزينة ضاحكة ، ومن فتحة الصدر رأيت فى عشهما ، يمامتين فزعتين بزغب ومنقارين ، وأغلقت عينى ، أنا الذى أفزعتهما ، وسمعت رفيف الأجنحة العارية من الريش »(٤٣) .

وهكذا تستحضر المحبوبة فى تشكيل يقطع على الفكر منطقه ، إذ أنه مبنى على المفارقات والمتناقضات فهى حزينة ضاحكة ، وهى تخضب الكف الصغيرة بالدم ، ولكنها تعرف كيف تنتقى ثوبها الأبيض القصير النظيف . ثم إنها عارية القدمين بنعلها ذاك . وفى الوقت الذى توصف ساقاها بأنهما كوبان من الخمرة باللبن يوصف حزنها وبالمثل عيناها بأنهما كوبان من القهوة باللبن .

وعلى الرغم من انتفاء المنطق ، فإن القارىء يلح على الاستمرار فى القراءة ، بعد أن أصبح أسير اللغة ، لعله يستطيع أن يلم الخيوط التى تبدو متنافرة ، فى خيط واحد . ولابد أن يمده التشكيل اللغوى بهذا الخيط وإلا سقط الشكل وفسد المعنى :

« وهى أمامى فوق وورائى هنا وهناك ، فى نيل رائق .. ما أقرب شطيه ، ما أبعد شطيه ، يا ذراعيها اضربا بمجدافين .. أنتما الفأس وساق الشجرة ، أيتها السماء فوق ، يا عيونها التى تطل بالنجوم .. ارقدى يا أيتها العيون لأرقد ، فأنا جد مخمور وصديقى تركنى وحدى ، وأنا جد حزين .. أنا هالك يا سيدتى .. الطريق بعيدة والسير أتعب أقدامى ، يالطرقات تلك المدينة ذات القباب .. يا لى من تعس ، يا لى من فاشل بأكفان بيضاء .. هذا يوم بخمسين ألف سنة والأمس كان كذلك . وغدا سيدتى

سأعرج وحدى .. أنا العاشق ، عاجزا عن الفعل .. مؤمن كطبعى بالكلمات .. »(٤٤) .

وتتحدد علاقة الأنا بالهى فى النهاية من خلال لعبة لغوية أخرى يمارسها كتاب الحداثة ، عندما يجعلون للحرف ، بل لأى علامة غير لغوية ، قيمة الكلمة الدلالية ، وذلك عندما يصرون على أن يجعلوا القارىء مشاركا مشاركة حقيقية فى لعبة اللغة ، لا بهدف التوصل إلى مغزى الكلام فحسب ، بل لإدراك صنعة الكلام فى المقام الأول .

« ميم ، صاد ، راء ، السنوات ، الماء ، النار ، اللبن ، الخمر ، الزرع ، القوارب . ميم ، صاد ، راء ، الرمح ، الريح ، القلاع ، المآذن ، السهم ، الأهرامات ، البيوت . ميم ، صاد ، راء ، الطفل ، القوس ، الحشائش ، الأم ، الحرب ، العيون ، سيناء الرايات ، الحب ، الحب ، الحب »(٤٥)

وميم ، صاد ، راء ، مجتمعة هى مصر . وقد تم الربط بينها وبين المحبوبة سالفا فى قوله : « هى أمامى ، فوقى وورائى ، هنا وهناك فى نيل رائق ، يا ذراعيها اضربا بمجدافين ، أنتما الفأس وساق الشجرة » .

وقد يخيل للقارىء أنه بذلك قد توصل إلى المغزى الكامل لهذه المقطوعة القصصية ، عندما يكتشف أن الهى ليست سوى مصر . ولكنه عندما يعود ليتأمل تلك العلاقة بين فتاة تضرب بنعليها فيفر الأرنبان ، وذات ساقين ككوبين من الخمر باللبن ، وعينين كأنهما كوبان من القهوة باللبن ، إلى آخر تلك الأوصاف التى سبقت الإشارة إليها ، فقد يحدث له نوع من التوقف ، ومن ثم يعود إلى لعبة اللغة مرة أخرى ، لعله يجد مزيداً من الدلالات المعنوية المقنعة ، وهو أمر يحرص عليه قصاصو الحداثة ، وهو أن يجعلوا لعبة اللغة مفتوحة حتى لا يفسدها المعنى الواحد المحدد .

— ٦ —

على أن الطاهر عبد الله استطاع أن يقتحم قص الحداثة من مدخل واسع آخر ، وهو مدخل من المفارقة .

والمفارقة استخدام قديم لفن من فنون التلاعب بالكلام . وهو فن يهدف أولاً إلى تأكيد عالم المفارقات الذى يعيشه الإنسان .

وقد حاولت بعض الأبحاث الحديثة حصر الأسباب التى أدت إلى استخدام هذا الفن اليوم فى القص استخداماً واسعاً ، بحيث أصبح فن المفارقة من أهم سمات قص الحداثة .

وتتمركز هذه الأسباب حول موقف الإنسان المعاصر من الحياة . لقد أصبح الإنسان عاجزاً عجزاً كليا عن أن يجد لنفسه صيغة منطقية متكاملة تلم شتات الحياة التى يعيشها فى هدف موحد . ولم يجد مفراً ، على الأقل على مستوى القص ، من أن يجد مجالاً آخر فى العالم اللامحدود ، بعد أن عجز عن أن يجده فى العالم المحدود . ولا يحدث هذا إلا عندما يستطيع الكاتب أن يتحرر باللغة من قيد اللغة التى كانت ذات يوم أسيرة الواقع الموجود والواقع الممكن معاً . وهنا ندرك أهمية لعبة المفارقات اللغوية ، فهى فضلاً عن أنها تحرر الإنسان من قيد الواقع ، فإنها تحيل ما لا يستوعبه هذا الواقع إلى عوالم أخرى ، مما يفسح المجال فى هذا القص للفكر والتأمل .

فحيث أن الإنسان لم يعد يفهم ما يحدث ، بل لم يعد يفهم حتى ذاته ، فإن ما يقال على سبيل تأكيد الواقع ، ينسحب مرة أخرى من خلال حركة الكلام لتنقض اللغة ما قيل وما قد فُعل . يقول الأقرع لنفسه : « السكر فى الفم يجرى بلعاب حلو ، والعصا على الظهر موجعة » .

لقد ألغت الضراوة الحلاوة ، أو نقول ، إن المفارقة بين العشرة الطويلة الممتدة ، واللحظة القصيرة المهددة بالاستمتاع بأتفه الأشياء ، أوصلت الموقف إلى قمة المأساة .

وحنفى متخصص فى رسم التصاوير التى يزخرف بها بيوت الحجاج العائدين من الحج . ورسم حنفى الجمل ثم توقف . « وقال لنفسه : هذا الجمل هو عين الجمل الذى رسمته العام الفائت . ولكنه استمر يرسم الرجل الذى مد يده وأمسك بالحبل ، والذى يقود الجمل قصيراً متناهى الضآلة . وظل حنفى حائراً يفكر : « أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات ، أم يضع فى يده بدل العصا سيفاً قاطعاً ؟ »[٤٦] .

والفقرة على قصرها مشبعة بحس المفارقة الذى يحدث لدى القارىء أكثر من تقاطع فى منطق الأشياء . فهى تتمثل مرة فى هذا الرجل الراكب للجمل والذى يفوق حجم الجمل ثلاث مرات . وهى تقع مرة أخرى فى التناقض بين رجلين أحدهما كبير كل الكبر ، يركب الجمل ، والآخر الذى يسوق الجمل ضئيل متناهى الضآلة . ثم هى أخيرا تقع فى هذا التساؤل المحير الذى يسأله حنفى لنفسه ليختار بين شيئين غير متساوقين ، بين أن يرسم رجلاً فى حجم الجمل ثلاث مرات ، أو أن يضع فى يده سيفاً قاطعاً .

على أن هذه المفارقات سرعان ما تتجمع فى ذهن القارىء وتقوده إلى استرجاع الحقيقة : حقيقة الحياة التى تعد المصدر الأول لهذه المفارقات الخيالية .

وتتكرر المفارقة من خلال الجمع بين الصغير الذى يصل إلى حد التفاهة ، والكبير الذى يصل إلى حد العظمة ، على نحو آخر فى مكان آخر .

« كانت الدجاجة البيضاء قد فردت جناحيها الأبيضين ، كانت تنقل قدميها بسرعة وارتباك من الأرض للفضاء .. من الأرض للفضاء ، وتكشح خلفها التراب ، وفجأة اختفت » .

ثم يلي هذا بين قوسين : (نموذج لطائرة بيضاء تجرى على أرض المطار الصغير وخلفها شريط أبيض من الدخان . فجأة ، طارت الطائرة لأرض مجهولة) .

فهذه الفقرة قطعت على السرد منطقه ، إذ يلي هذا مباشرة « في الساحة الوسيعة كانت أقراص العجين على ألواح الخشب تنتظر الشمس المحتجبة خلف ضباب اليوم الشتوى »[٤٧] .

ومهما تكن تكهنات القارىء إزاء هذا التوقف الذى أحدثه هذا التماثل بين دجاجة تطير وتختفى وطائرة تطير وتختفى ، فإنه يقف فى النهاية مدهوشاً لهذه المفارقة التى نقلته فجأة من الحاضر إلى الغائب ومن الواقع إلى المتخيل وربما من الواقع الاجتماعى إلى الواقع السياسى .

وكما يتفنن الطاهر عبد الله فى تحريك الأشياء البسيطة ، لتقف فى وهنها وضعفها جنبا إلى جنب مع الأشياء الكبيرة المهولة ، كذلك يتوسل بلغة الكلام البسيط ، بل المبالغ فى تبسيطه ليخلق مع اللغة الأخرى الرصينة جوا من المفارقة المشبعة بحس السخرية .

« يمشى خلف ثلاث فتيات يلبسن المينى جيب ، واحدة منهن قصيرة وسمراء ونحيلة اسمها إيناس ، طالبة بكلية الفنون الجميلة بالسنة الثانية قسم الديكور ، لا تحب اللوبيا ولا الفاصوليا ، تحب مامتها جدا جدا ، وتصارحها بكل شيء ، لا تحب الفول الأخضر أيضا . تحب الأطفال حتى سن العاشرة . تحلم بالسفر إلى ألمانيا الغربية ، تحب أصدقاءها جدا جدا ، لها أصدقاء هناك .. تكره القعود على كرسى لمدة ثلاث دقائق بأية سينما حتى ولو كان الفيلم زوربا اليونانى »[٤٨] .

وغنى عن القول أن هذا الحوار التافه الذى يدور حول أشياء تافهة مقصود فى حد ذاته لتأكيد حدة المفارقة بين تلك الأنماط البشرية التافهة التى تعيش الحياة بلا مبالاة ، وتلك ويمثلها الراوى فى القص ، التى لا تعرف الحياة إلا بوجهها الصارم .

وقد تأتى كلمة أو عبارة قصيرة تتميز برصيدها التاريخى الجاد ، لتقطع على أسلوب السرد الساخر مساره ، وعندئذ تصل المفارقة إلى قمتها عندما يصطدم القارىء بالحقيقة اصطداما مفاجئا .

فغلام صاحب القلعة : « صبوح الوجه أمرد .. على خده شامة ، جيده المطوق

بعقد من اللؤلؤ كأنه جيد يمامة ، بمعصمه سوار من نقى الفضة ، وعلى بدنه قميص من حرير أبيض والقرط الذهبى يتدلى من أذنه اليسرى ، والكتاب بيمينه » .

على أننا مهما قدمنا من أمثلة لأشكال المفارقة عند الطاهر عبد الله ، فإننا لن نوفى البحث حقه فى هذا المجال ، حيث أن جل قصصه قائم على المفارقات مفارقات على مستوى الجزء ومفارقات على مستوى الكل .

ومجموعة « حكايات الأمير » تعد نموذجا كليا من المفارقات . وأولى هذه المفارقات أن الكاتب يقوم مقام الراوى الشعبى الذى يقف على بعد من الحكاية التى يحكيها ، لأن الحكاية ليست حكايته وإنما هى حكاية الناس جميعاً ، فهو لا يتحدث عن الأنا الخاص ، بل الأنا العام . ومن ثم فهو يوقف المستمع أمامه ليسمعه حكايته . والمستمع فى تلك المجموعة هو الأمير وليس أى شخص عادى . لأن هذا الأمير الكبير هو الذى ينبغى أن يتوقف ليستمع إلى حكايات الناس .

والمفارقة هنا تحدث بين الجمع بين الشىء الشديد الخصوصية والشىء الشديد العمومية ، وبين الموضوع المأساوى الجاد واللغة التى تنمو إلى التبسيط الشديد على نحو ما يحدث فى القص الشعبى .

ويبدأ الراوى بتقديم قصته بين يدى الأمير ، على نحو ما فعلت شهرزاد مع الملك شهريار ، بوصفها حقيقة واقعة ، بل حقيقة شاهدها ببصره مستخدما أساليب ثابتة فى لغة الكلام العادى بعد إجراء بعض التحريف عليها ، مما يحدث الإحساس بالمفارقة لأول وهلة ، بأن الحكاية ، بقدر ما تقترب من القص الشعبى ، تبتعد عنه .

« بعينى هاتين ، وأنا أعرف أنهما طعام الدود الملعون فى يوم معلوم ، رأيت البنت يا أميرى تركع على ركبتيها وتبلبل بالدموع قدم والدها وتقول : زوجنى يا أبى من الغنى ولا تجعلنى كشجرة جف عودها ومال فرعها لما غاب عنها الماء

وبأذنى هاتين سمعت الأب الأمين يحاول رد ابنته عن مرادها بالكلمة اللينة وبحكمة الأقدمين ، قال : يا بنتى ، المال يصلح حال بيتى أنا الفقير ، لكن الرجل عجوز وأنت بستان مثمر وهذا يغرى الغير باعتلاء حيطانك .

ناحت البنت ودموعها على الخدين دجلة والفرات .. لا تخف يا أبى ، قلبى البارد هو الذى أحب ذهبه البارد . ومالت الأم إلى صف ابنتها وناصرتها ووسوست فى أذنها : البنت سر أمها .. ولنا كلام . هنا قلت أنا لنفسى : وقع المحظور يا ولد ، وها هو الزمان يكرر على مسمع الدنيا حكاية أم دليلة طاهية الموت . وها أنا أسوق إليك الحكاية القديمة يا أميرى ، من بدايتها إلى نهايتها بتفصيل محكم »[٤٩]

ويأخذ الراوى بعد ذلك فى سرد الحكاية مسلما القص للأحداث تحكى نفسها وللشخوص تحكى أفعالها مستخدما حشدا من لغة المفارقات المشبعة بالحس الساخر .

والكاتب لا ينسى فى الوقت نفسه ، وهذا دأب كتاب الحداثة ، أن يزج فى النص علامات غير لغوية ، على سبيل تكثيف لغة العلامات . وقد استخدم الطاهر عبد الله فى حكايته هذه علامات الحروف أ ، ب ، جـ ، د ، هـ للانتقال من فقرة إلى فقرة على التوالى ، حيث أن عملية الطهى المفضى إلى الموت ينبغى أن تتم بهذا الترتيب .

على أن الإسراف فى استخدام لغة المفارقة ولغة العلامات لا تعنى على الدوام تأكيد القيمة الجمالية للنص . إنما تصبح لغة العلامات والمفارقة ذات قيمة جمالية عندما تكشف عن دلالات بعيدة خفية تبهر القارىء عندما يصطدم بها على نحو مفاجىء . أما عندما تكون الدلالات قريبة ، بل تكشف عن نفسها فى يسر ، كما هوالحال فى «حكايات الأمير» بصفة عامة، فإن لغة المفارقة عندئذ، لا تؤدى دورها إلا على مستوى لعبة اللغة .

ومهما يكن من شيء ، فإن لغة المفارقة التى تعد من أخص خصائص قص الحداثة ، كما ذكرنا ، قد حققت فى قصص الطاهر عبد الله ما هو منشود من المفارقة بوجه عام . وهو ما نلخصه فيما يلى :

أولا : محاولة التوصل إلى وجهة نظر متوازنة عن الحياة .

ثانيا : التعبير عن وعى الإنسان بتعقد الحياة ونسبية القيم .

ثالثا : الإلحاح للوصول إلى معانٍ غزيرة وشاملة .

رابعا : الابتعاد عن السرد المباشر والتمسك بالتعبير عن موقف الذات المعقدة من حياة معقدة .

خامسا : إبرازالتناقض الخطير بين المظهر والحقيقة من خلال الجمع بين الغائب والحاضر ، والمنطق واللامنطق والظاهر والباطن(٥٠) .

المفارقة عندما تستخدم استخداما محسوبا ودقيقا ، فإنها تعد مقدرة فائقة فى التعامل مع اللغة برفق وليس فى شكلها الصارم ، ومن ثم فهى تعين على مواجهة الحياة الصارمة بابتسامة هادئة وإن أخفت وراءها الحس المأساوى كله .

وفضلا عن كل هذا فإن المفارقة تضيق الهوة بين الذات العليا والذات المجربة ، أى أنها تقرب بين المثالى والواقعى ، والكونى والوجودى . إذ لو تركت الذات فى مجالها المنعزل المتوحد الذى يقوم على الرفض والسلبية ، لحدث الانفصال الكلى

للذات . ولكن حيث أن الإنسان لا يطيق أن يكون منفصلاً عن الواقع ، فإنه يقّرب إليه الواقع ثم يعود فيلغيه فى لعبة اللغة المتقلة بعلامات المفارقة التى إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الإنسان المعاصر ، بعد أن لم يعد قادراً على الجمع بين شتات الحياة فى وحدة واحدة قابلة اللإدراك ، أصبح معلقاً بين أن يكون وأن لا يكون

الهوامش :

١ — J. M. Bernstein, **The Philosophy of the Novel** (Brighton: the Harvester Press, 1984), pp. 70 - 79.

٢ — Roland Barthes "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," in **Language and Language Use,"** edited by A. K. Pugh, V. J. Lee and Swann (London: The Open University Press, 1980), pp. 247.

٣ — المرجع السابق ، ص ٢٤٩ — ٢٥٠ .

٤ — المرجع السابق ، ص ٢٥٥ .

٥ — « الجد حسن » في **الدف والصندوق** (القاهرة : مطبوعات خطوة ، ١٩٨١) ، ص ٦٦ .

٦ — المرجع السابق ، ص ٦٨ .

٧ — « العالية » في **الدف والصندوق** ، ص ٧٧ .

٨ — المرجع السابق ، ص ٧٩ .

٩ — المرجع السابق ، ص ٨١ — ٨٢ .

١٠— المرجع السابق ، ص ٨٢ .

١١— « الجد حسن » فى **الدف والصندوق** ، ص ٦٩ .

١٢— المرجع السابق ، ص ٧١ .

١٣— المرجع السابق ، ص ٧٣ .

١٤— المرجع السابق ، ص ٦٨ .

١٥— « الوشم » في **الدف والصندوق** ، ص ٩٥ .

١٦— المرجع السابق ، ص ٩٩ .

١٧— المرجع السابق ، ص ١٠٠ .

١٨— المرجع السابق ، ص ٩٥ .

١٩— « الدف والصندوق » في **الدف والصندوق** ، ص ٣٧

٢٠— المرجع السابق ، ص ٤١ .

٢١— المرجع السابق ، ص ٣٨ .

٢٢— « انشودة الطراد والمطر » فى **أنا وهي وزهور العالم** (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧) ، ص ١٩ .

٢٣— « فانتازيا العنف والقبح » في **أنا وهي وزهور العالم** ، ص ٣٣

٢٤— « الدرس » في **أنا وهي وزهور العالم** ، ص ٤٧ .

٢٥ـ « قفص لكل الطيور » في **حكايات الأمير** (القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨) ، ص ٦٥ .
٢٦ـ المرجع السابق ، ص ٦٥ ـ ٦٩ .
٢٧ـ « الجد حسن » في **الدف والصندوق** ، ص ٧٣ .
٢٨ـ « الوشم » في **الدف والصندوق** ، ص ١٠١ .
٢٩ـ « الدف والصندوق » في **الدف والصندوق** ، ص ٣٦ .
٣٠ـ « الموت في ثلاث لوحات » في **الدف والصندوق** ، ص ١٢٦ .
٣١ـ « شموس » في **أنا وهي وزهور العالم** ، ص ٣٩ .
٣٢ـ **حكايات الأمير** ، ص ٦٤ .
٣٣ـ « العالية » في **الدف والصندوق** ، ص ٨٠ .
٣٤ـ « ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً » في **الدف والصندوق** ، ص ٨٧ .
٣٥ـ « الدف والصندوق » في **الدف والصندوق** ، ص ٤٦ .
٣٦ـ المرجع السابق ، ص ٣٧ .
٣٧ـ « المهر » في **الدف والصندوق** ، ص ٥٤ .
٣٨ـ المرجع السابق ، ص ٥٥ .
٣٩ـ المرجع السابق ، ص ٥٣ .
٤٠ـ « الدف والصندوق » في **الدف والصندوق** ، ص ٤٨ .
٤١ـ J. M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel*, p. 90.
٤٢ـ « إلى الشاطىء الآخر » في **أنا وهي وزهور العالم** ، ص ٤٢ .
٤٣ـ المرجع السابق ، ص ٤٣ .
٤٤ـ المرجع السابق ، ص ٤٤ .
٤٥ـ المرجع السابق ، ص ٤٤ .
٤٦ـ « حج مبرور وذنب مغفور » في **الدف والصندوق** ، ص ٦٢ .
٤٧ـ « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً » فى **الدف والصندوق** ، ص ٨٨ .
٤٨ـ « فانتازيا العنف والقبح » في **أنا وهي وزهور العالم** ، ص ٧١ .
٤٩ـ « حكاية أم دليلة طاهية الموت » في **حكايات الأمير** ، ص ٢٧ ـ ٢٨ .
٥٠ـ D. C. Muecke, *Irony* (London: Methuen, 1970).

The Question of Women in the Cinema of the Third World

Moustafa Darwish

Women are both essential and marginal in society: they are essential by virtue of being half of society, present in all classes and social groups. They are also marginalized given the economic, social and political roles they are assigned.

Despite the fact that the first feature film was made by a woman, Alice Guy (1896), film - making remains predominantly a male profession. In Egypt, voices upholding women's rights go back to the nineteenth century, but they have not been reinforced by the Seventh Art. At worst, women were presented unrealistically, stupidly, sentimentally and exploitatively (see for example Stephan Rosti's film *Layla,* 1927). At best a more positive image was presented, but with it went the reduction of a woman's problem to the question of her relationship to man (see for example Sa'id Marzuq's film *I want A Solution,* 1975).

The Third World, however, has offered fine alternatives in films that present intelligently and artistically the question of women. Two examples, one made in a revolutionary context and the other in a reactionary one, show how feminist issues can be sensitively depicted in their complexity on screen. *Lucia* (1968) by the Cuban director Humberto Solas and *Yol* (1982) by the Turkish director Yilmaz Güney attest to the possibility of a new vision of the question of women.

Lucia presents in three cycles the lives of an aristocratic, a bourgeois and a peasant woman, all three named Lucia. Solas makes artistic use of techniques developed by European and Japanese directors to articulate his own views. Aristocratic Lucia is caught between her passionate love and international politics. She ends in madness. Lucia, the bourgeoise, on the other hand, chooses to join her revolutionary husband, and when he dies, she suffers alone. She is a subject of contemplation, not a maker of history. Finally, Lucia the peasant woman is presented with a realistic and somewhat satiric tone amidst the contradictions of post - revolutionary Cuba. This cycle depicts the complexity and inconsistency of Lucia's position and humorously suggests the possibility of resolution.

Yol (The Road) was partly conceived and directed when Güney was in jail in Turkey. The heroes of the film are prisoners allowed a short holiday. As they leave their actual prison, the director deftly shows how they are prisoners of traditions. Unable to escape the prison-house of patriarchal models, the characters are pathetically and unwittingly preserving authoritarian structures rather than maintaining human relations with their families. In subjugating women to unflexible rules, they are not the only ones victimized: men and society are also dragged into the tragic situation.

قضية المرأة
ومكانتها فى سينما العالم الثالث

مصطفى درويش

للنساء وضع خاص يتميزن به عن سائر الفئات الاجتماعية الأخرى ، وذلك بحكم أنهن لا ينتسبن الى وحدات قابلة للعزل فكما هو معروف هن نصف لكل شامل : الجنس البشرى ، واذن فوجودهن أمر جوهرى ، بل لازم وليس له بديل ومن ثم لا يمكن أن يتماثل استغلالهن مع استغلال غيرهن من الفئات الاجتماعية ، بل لابد أن تختلف الطرق والوسائل .

وعن ذلك قالت بحق جولييت ميتشل فى مقال لها « النساء : أطول ثورة » : إن الوجود الإنسانى يرتهن بهن ، لا يتصور بدونهن ، ومع ذلك فهن أضعف الخلق ، مجرد كائنات هامشيات فيما يسند إليهن من أدوار اقتصادية واجتماعية وسياسية[1] .

ومهما يكن من الأمر ، فهذا الجمع بين اللزوم والهامشية فى آن واحد ، هو الذى أدى — مع عوامل أخرى — إلى كارثة فقدان النساء للحرية ، ولما كان قائما بين جنسهن وبين جنس الرجال من مساواة فى سالف الزمان .

فإذا ما انتقلنا إلى عالم الأطياف فى السينما ، فسنكتشف أن أول فيلم روائى فى تاريخ الفن السابع كان من إخراج امرأة اليس جى (١٨٩٦)[2] ، ورغم ذلك فالإبداع السينمائى فى معظمه كان ، وما يزال ، من صنع الرجال .

ومن هنا غلبة الفكر القائل بأن النساء أقل من الرجال عقلا ، وبأن من الحق عليهن أن يخضعن لسيادة الرجال ، غلبته على ما تنتجه مصانع الأحلام من أفلام أو بمعنى أصح ركام لا نفع فيه ، لا سيما فى الدول المسماة بالنامية .

فمثلا منذ مائة عام أو يزيد ، وبالتحديد عام ١٨٧٣ — أى قبل اختراع السينما — اهتم العلامة المصرى رفاعة رافع الطهطاوى بالمرأة ، طالب بمساواتها بالرجل على أسس علمية ، حتى إنه قال « فإذا أمعن العاقل النظر الدقيق فى هيئة الرجل والمرأة ، فى أى وجه من الوجوه ، فى أى نسبة من النسب ، لم يجد إلا فرقا يسيرا ، يظهر

فى الذكورة والأنوثة ، وما يتعلق بهما ، فالذكورة والأنوثة هما موضع التباين والتضاد »[٣] .

ومع ذلك ، فأول فيلم مصرى روائى طويل يعرض فى القاهرة (١٦ نوفمبر عام ١٩٢٧) ، وهو ليلى الذى أخرجه استفان روستى وأنتجته ومثلته عزيزة أمير قد تناول قصة بطلته على الوجه الآتى : إنها فتاة جميلة يتيمة ، يكفلها عمدة قرية صغيرة على مشارف الصحراء . يزور القرية الثرى المعروف رؤوف بك ، فيرى البدوية الحسناء ويراودها عن نفسها تعرض عنه لأنها وهبت قلبها لجارها الشاب البدوى الشهم أحمد الذى يعمل دليلا للسائحين . وتشاء الصدف أن تزور القرية سائحة متحررة تهيم بأحمد وتغريه بالرحيل معها بعيداً إلى البرازيل ثم تطرد ليلى من القرية ، بعد اكتشاف أنها حامل من أحمد . وفى الطريق ، وبينما هى وحيدة منبوذة ، يقف لها رؤوف بك بعربته الفارهة منتظرا ، وبها يصطحبها إلى قصره المنيف حيث النهاية السعيدة بالزفاف[٤] .

وقد يكون من الصعوبة بمكان تصوّر قصة بمثل هذا القدر من التفاهة والبعد عن الواقع ، والحطّ من شأن المرأة ، ومع ذلك فهذه النظرة المتخلفة للمرأة ، ما يزال لها السيطرة على صانعى الأفلام فى مصر .

فهى فى الغالبية الغالبة من أعمالهم كائن ساذج أو أبله ، ضعيف معتدى عليه ، أشبه بالحيوان أو الطفل الكبير ، وكل هذا يحيطونه بهالة من التمجيد والتعظيم .

ولا غرابة فى استمرار هذه النظرة حتى الآن واستفحالها ، فثمة ردّة ثقافية وعلمية وأخلاقية خطيرة أدّت حسبما جاء فى تعليق للدكتورة نوال السعداوى على مقالة « صرخة » للدكتور زكى نجيب محمود إلى « اختناق عقول عدد من النساء والرجال داخل زنزانة الجنس المحدود المعنى ، القاصر على فكرة واحدة ناقصة تختزل كيان الرجل والمرأة إلى مدلولات جنسية فحسب »[٥] .

وعن هذه الردة كتب الدكتور سيد عويس فى كتابه **حديث عن المرأة المصرية المعاصرة** ما يأتى : « إذا قرأ شخص من الأشخاص ما يكتبه الكثير من الأدباء المصريين عن المرأة المصرية يقرأ عجبا . وإذا استمع شخص آخر لما يذيعه بعض المذيعين أو الإذاعيين المصريين عن المرأة المصرية ، يستمع لأمور لا تتصل بالواقع الحىّ لمجتمعنا بسبب أن المرأة المصرية فى آراء أولئك وهؤلاء ، كما يقول فرويد لغز محيّر ، وهى شخص لا يمكن أن يفهم ، بل يجب أن لا يفهم ، وهى شخص يحاول هؤلاء المصريون الذكور أن يخلعوا عليه صفات الذكاء والبلاهة أحيانا أخرى .. وصفات الكذب والبهتان أحيانا والمراوغة وعدم الصراحة أحيانا أخرى »[٦] .

والسينما المصرية المعاصرة فى عرضها للمرأة ومشاكلها ، تكاد تكون مرآة تنعكس عليها هذه الكتابات والإذاعات . فأدوارها ، وبغض النظر عن الموقع الذى تشغله فى الحياة الاجتماعية ، إنما تنحصر أولا وقبل كل شىء فى إطار علاقتها بالرجل .

فهى فى عدد لا حصر له من الأفلام أنثى ليس إلا ، ينظر إليها باعتبارها تابعة للرجل ، وليس نصفه الآخر المكمل له ، باعتبارها كائنا يدور فى فلكه بغرض الإرضاء له . وذلك بحكم أنه المولى والسيد المطاع فى الحق والباطل .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فالست أصيلة (أمينة رزق) فى فيلم **العار** (١٩٨٢) لصاحبه المخرج على عبد الخالق ـــ وهو واحد من أنجح الأفلام تجاريا ـــ تبجّل زوجها إلى حدّ العبادة ، تعمل على توفير الراحة له والسعادة ، فإذا ما تبين بعد الممات أنه كان يتاجر فى المخدرات ، فلا فرْق عندها ولا تمييز ، فهى تغضب من ابنها كمال (نور الشريف) إلى يوم القيامة لأنه أعلن حقيقة مهنة أبيه ، متطاولا على سمعة كبير العائلة .

وزوقة (نورا) زوجة كمال فى نفس الفيلم لا تناقشه فيما يفعل أهو حلال أم حرام . والمتعة عندها أن توفر له احتياجاته وتدغدغ حواسه كإعداد الأكلة الشهية و « القعدة » الطرية وغسل القدم ، وبصوت منكسر فيه من الذّل والمسكنة الشيء الكثير تقول له « أنا ملك إيديك » ، وتقول عنه إنها « خائفة عليه من العين والمستخبى » ، ويصل بها الانحدار والانسحاق إلى بذل حياتها من أجل عملية تهريب ، مضحيّة بكل شيء بطريقة أقرب إلى العبث .

وتتكرر الصورة المهينة فى **أريد حلا** (١٩٧٥) لصاحبه المخرج سعيد مرزوق و **لا عزاء للسيدات** (١٩٧٩) لصاحبه المخرج هنرى بركات .

فدرّية (فاتن حمامة) فى الفيلم الأول ـــ ورغم حماقات شريك حياتها ومنغصاته ـــ زوجة وديعة ، مطيعة ، متسامحة .

وكذلك حال راوية (فاتن حمامة) فى الفيلم الثانى ، فهى تتحمل صابرة جميع نزوات زوجها وثورات غضبه ، لا شغل ولا مشغلة لها سوى السهر على راحته .

ويمتدّ الهوان إلى صديقاتها إلى حدّ أن إحداهن تعبّر عن انقيادها بقولها « هى الواحدة تساوى حاجة من غير جوزها »(٧) .

على هذا النحو المحقّر للمرأة ، المؤكد لخضوعها ، المثبّت لاستمرار عبوديتها بدأت السينما على أرض مصر فى النصف الثانى من العشرينات ، وما تزال لا تريد أن تتخفف من أثقال الأوهام والتقاليد .

حقا ثمة أفلام مصرية قليلة تضامنت بعض الشيء مع المرأة . ولكنها جاءت باهتة لا تقدم ولا تؤخر ، وذلك لأن تضامنها كان من منطلق التعاطف الميلودرامى ليس إلا ، ودون أية محاولة للاقتراب من قضية تحرر المرأة باعتبارها معركة طويلة ومريرة .

وقد يكون مرّد ذلك إلى أن أصحاب هذه الأفلام ليسوا ممن يمكن أن يلتزموا بما يدعون ، ويحتملوا التبعات المادية والأدبية

وهنا قد يكون مناسبا لو اخترت فيلمين من بلدين ناميين مختلفين كل الاختلاف ، مرَّ أولهما بثورة عاتية عصف أعصارها بالقديم ، وعاش ثانيهما فى ظل ديكتاتورية عسكرية ، وتحت وطأة أحكام عرفية قوامها الذلّ والهوان ، وذلك للتدليل بهما على أهمية أن يكون مبدع الفيلم ملتزما ، محتملا للتبعات ، إذا ما كان يريد أن يقول قولاً مفيدا فى قضية المرأة ، يرتفع بمستوى الوعى بضرورة تحررها حتى تتحقق لها المساواة مع الرجل .

وهذان الفيلمان :

لوسيا (١٩٦٨) رائعة المخرج الكوبى أومبرتو سولاس **والطريق** (١٩٨٢) لصاحبه المخرج التركي يالمز جونى

والفيلم الأول يتكون من ثلاثة أجزاء منفصلة تماما ، كل جزء يصور حياة امرأة اسمها لوسيا خلال ثلاث أحقاب تاريخية ، تشكّل خلفية لها ثلاث طبقات هى « الأرستوقراطية » و « البرجوازية » و « الفلاحون » .

أما الفيلم الثانى فيتكون من خمس قصص لخمسة سجناء أطلق سراحهم لمدة أسبوع واحد .

وكل قصة تصوّر ما دار لكل واحد من مآس ، وما اقترف حولهم من آثام لا تحصى ولا تقدر[٨] .

ولوسيا الجزء الأول تقع أحداث مأساتها خلال عام ١٨٩٥ ، أى أثناء حرب التحرر الوطنى ضد أسبانيا .

والأسلوب والموقف فى هذا الجزء ، كلاهما مستوحى من « شعور » فيلم المخرج الإيطالى لوكينو فيسكونتى وقصته التى تدور حول امرأة إيطالية أرستوقراطية ذهب بها جنون الحب لضابط نمساوى إلى حدّ خيانة ابن عمها ووطنها إبان الحرب ضد امبراطورية آل هابسبورج من أجل وحدة ايطاليا

ولوسيا هى الأخرى عندما تقع فى حب رفائيل — وهو عميل أسبانى — فإن جنون هذا الحب يذهب بها إلى حدّ ارشاده الى بيت العائلة الذى تحيط به مزرعة

بن مختبئة فى حضن جبل حيث قيادة الثوار ، ومن بينهم شقيقها الوحيد .

وطبعا يكشف رفائيل الذى افتعل اللقاء والحب ابتغاء الوصول إلى هذا الهدف موقع المزرعة للقوات الأسبانية ، فيتم القضاء على الثوار فى معركة ضارية يخرّ فيها شقيق لوسيا صريعا .

وها هى مدفوعة بشهوة الانتقام ، تطعن الرجل الذى خدعها ، حتى إذا ما جرّت بعيدا عن جثته الهامدة ، رأيناها امرأة ضائعة فى طريقها إلى جنون أكيد . إنها ، فى كلمات ، ضحّية قوى لا تدرى من أمرها شيئا كانت تعيش قبل اللقاء الذى دمرّها ، وكأنّها فى مصيدة داخل عالم خانق بالتفاهات ، ولغو حكايات العجائز والترّهات ، تحاول الفرار منه إلى البديل الوحيد المتاح لمن كان فى مثل وضعها الاجتماعى وزمنها ، وهو بديل مجدب لابدّ وأن ينتهى بمن تجنح له إلى نهاية فاجعة .

فلقد اختارت الحب والهيام بحسّها وقلبها ، مستلهمة خرافة تحقيق الذات الرومانسية « كل ما أريده هو أن أعيش سعيدة » ولم تختر بعقلها ، فيا بئس ما اختارت .

ذلك إنه فاتها أنها تعيش فى عالم كوبا الهش المعذّب بالتخلّف بعيدا عن أوروبا ، وأنها بعشقها الرومانسى وأساليبه ، قد غدت تقليدا غير طبيعى لأشكال مستعارة من الخارج لا أمل فيها ولا خير[٩] .

والمخرج سولاس فى هذا الجزء من فيلمه يفرض تصوره للمرأة واضطرابها فى هذا المجتمع التابع ، المفتقد الأصالة ، والذى هو فى سبيله إلى زوال ، يفرضه من خلال أسلوب انتقائى ، عنيف ، متّسم هو الآخر بقدر من الاضطراب ، بل قل من خلال أكثر من أسلوب . فهو ، والحق يقال ، يسوح بنا داخل عديد من المدارس السينمائية المعاصرة . فرحلة لوسيا إلى المزرعة ، مخترقة غابة استوائية معتمة بالضباب والأمطار ، وما حدث خلالها من معارك ، كل ذلك فيه من أسلوب المخرج اليابانى كيروساوا الشىء الكثير .

وعلاقة لوسيا برفائيل بما انطوت عليه من تداخل بين السياسة والعشق ، هذه العلاقة نرى مشاهدها متناغمة بفضل لقطات أودع فيها المخرج سولاس العديد من التنهدات والتحركات المهتاجة والنظرات الثابتة المحملقة ، والموسيقى المرتجفة ، متأثرا فى كل ذلك بأسلوب فيسكونتى فى مرحلته الأخيرة الأوبرالية .

وبين الحين والحين يقطع المخرج سولاس هذه المشاهد منتقلا بنا إلى أرض خراب محلقة فى سمائها طيور نهّابة ، مما يذكرنا بمشاهد شبيهة فى فيلم **مخطوط ساراجوزا** رائعة المخرج البولندى فوشيك جيرزى هاس

ومع لوسيا فى الجزء الثانى ، نجد الأيام ، وقد دارت دورتها منتقلة بالأحداث من نهاية الربع الرابع من القرن الماضى إلى بداية ثلاثينات القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩٣٣ ، أثناء وما بعد سقوط الديكتاتور ماخادو .

ومن خلال أسلوب خافت هادىء يذكرنا **بجول وجيم** رائعة المخرج الراحل فرانسوا تريفو أو **تيريز ديسكرو** فيلم جورج فرانجو المستوحى من قصة فرانسوا موررياك ، تستظهر لوسيا وقائع حياتها مع الدو ، وهو شاب ثورى كرّس حياته حتى الممات لاسقاط نظام حكم ماخادو ومن بعده باتستا عندما خان بدوره رسالة الثورة .

وشخصية لوسيا هذه قد التمسها المخرج سولاس فى أعماق عالم البرجوازية الأنيق المتفسخ ، جعلها تفرّ منه إلى أحضان الدو الثائر . وعشقها هذه المرّة عكس عشق لوسيا القرن الماضى تماما ، إنه مساير لحركة التاريخ .

ومع ذلك ، ورغم أنها خطت خطوات واسعة نحو حريتها الشخصية ، تاركة وراءها عالم أسرتها العقيم النرجسى إلى غير رجعة ، لتعمل فى مصنع للسيجار ، متزعمة مسيرة احتجاج نسائية ضد النظام ، إلا أنه كان لزاما عليها ، وحتى تسترد كامل حريتها ، أن تكمل المشوار ، تسير فى دروب شاقة قاسية ، فزوجها الدو هو الذى يتكلم ويحارب ويموت فى الشارع برصاص جند باتيستا ، أما هى فملتصقة به ، وفيّه له « سأتبعك ، أنا زوجتك يا الدو » ، تحمل طفلها منه ، ومن بعد موته تقاسى وحدها .

وليس محض صدفة أن ينهى المخرج سولاس هذا الجزء من فيلمه بوجه لوسيا يملأ الشاشة ، وهو ينظر نظرة غامضة ، وعليه مسحة من جمال مبهم ، الأمر الذى يذكرنا بوجه أنا كارينا فى فيلم تعيش حياتها لصاحبه المخرج الفرنسى جان لوك جودار .

وأغلب الظن أن هذه اللقطة الأخيرة ، إنما أراد بها المخرج سولاس أن يتأمل حال لوسيا ، وأن يجعلنا نتأمل معه ما هو غامض من أمور المرأة فى تلك الحقبة .

وعلى كل فلوسيا فى هذا الجزء تبقى بعيدة ، موضوعا للتأمل والتأمل فحسب ، دون أن تصبح أداة لتغيير التاريخ .

وتدور أحداث الجزء الثالث والأخير من فيلم **لوسيا** فى ربوع ريف كوبا ما بعد الثورة . وأسلوب المخرج هنا يتسم بنبرة خفيفة ، كوميدية ، ساخرة بالذات ، من خلالها يحكى صاحب الفيلم حدوتة لوسيا وتوماس .

وهى حدوتة تبدأ بهما فى عش الزوجية حيث يقضيان الوقت كله فى السرير ، حتى يتفجر الموقف عندما يطلب إليهما أن ينهيا شهر العسل ، ويتوجها إلى الحقول للعمل .

هنا لم يكتف توماس بالتمرد ومنع زوجته لوسيا من الخروج إلى العمل ، بل ذهب مدفوعا بغيرة مجنونة إلى حدّ إجبارها على البقاء محبوسة فى البيت بسدّ النوافذ بألواح خشبية ، وغلق الأبواب بالمزاليج ، فاذا ما جأرت بالشكوى وقالت إنه يعتدى على روح الثورة أجاب بخيلاء « أنا الثورة » . وعلى كل ، فبفضل مدرس شاب أرسلته حكومة هافانا إلى الريف فى حملتها على الأمية ، تنجح لوسيا فى الفرار من سجن الزوجية .

لكن توماس يتعقبها فى المستنقعات حيث تعمل مع نفر من النساء ، وعندما تراه تجرى منه هاربة ، فيتعقبها ، وتضامنا معها تتعقبه زميلاتها ، وطبعا لا ينتهى إلى غايته منها ، وينتهى الفيلم بهما فى حالة شجار وحب وصراع من أجل العثور على مخرج لحياتهما من بين خيوط تشابك فيها القديم بالجديد على وجه شديد التعقيد .

وهذا الشكل الواقعى الكوميدى الذى اختاره المخرج سولاس لهذا الجزء الثالث والأخير من فيلمه يتناسب تماما مع الحياة فى مجتمع ثورى .

فالكوميديا هنا إنما توحى بأن الصراعات الدائرة بين الجنسين والأجيال والذات والجماعة ، وما تفرزه من ادعاءات ومزاعم متناقضة متنافرة ، كل هذا الخلف والخصام .. مآله الى الصلح والوئام[11] .

والآن إلى يالمز جونى وفيلمه **الطريق** . كان المخرج يالمز جونى صاحب حياة عاصفة ، وكان موته المفاجىء فاجعة ، ويبقى جرحا نازفا فى القلب الإنسانى ، يغور الجرح بعمق قدر المعرفة المتاحة به وبأفلامه .

كان بين صانعى الأطياف وحيد نوعه ، كان يستبدل سجن بسجن كما نستبدل حذاء بحذاء ويصرح « لقد أصبح مجموع الأحكام التى أصدروها فى غيابى منذ أكتوبر عام ١٩٨١ يصل إلى ٤٢ عاما ، بالإضافة إلى المائة القديمة . على أية حال ، إنها الحرب بينى وبينهم إلى متى ؟ لا أعلم ، أعرف فقط أننى سأبقى مفتح العينين لأفضح التسلط ...»

وفعلا فضح السلطة والتسلط بالإشراف من داخل سجونه فى تركيا على مساعدة شريف جورين وهو يخرج نيابة عنه خامس سيناريو يكتبه من وراء القضبان : **الطريق** .

وبالهروب من السجن الكبير فى الأناضول مع « متعجلات » فيلمه إلى سويسرا حيث أكمل توليفه ، ثم بالذهاب به إلى مدينة كان حيث توّج بجائزة المهرجان الكبرى « السعفة الذهبية » (١٩٨٢)[12] .

وما إن انتهى من إخراج فيلمه الأخير الحائط حتى عجّل السرطان من عذابه ، طرق الموت بابه ، ذكر من نعاه أنه ولد فى عام ١٩٣٧ بإقليم أدنه حيث تعوى الريح والذئاب ويسّاقط الثلج فوق أكواخ قرى الأناضول ، طوال فصل شتاء العالم . ومات كما يموت أبطال أفلامه الفقراء ، مطاردا ، مسجونا ، منفيا ، قاتلا ، مقتولا . وظل **الطريق** ــ وهو أروع أفلامه ــ « النقلة العالمية القوية ليالمز جونيه الذى كان يشعر أنه مغترب أبدى »[١٣] .

وأبطال فيلم **الطريق** سجناء فى أجازة قصيرة ، كل واحد منهم مشوق أشد الشوق للالتقاء بالزوجات والعائلات .

ولكن قلوبهم ممتلئة شعورا بالقلق واللهفة على العودة إلى الأهل ، لا بسبب حياة السجن التى كلها بؤس ويأس ، ولا بسبب طول الحرمان من حلاوة وعذوبة القرب من الأحباء ، وإنما بسبب شىء غريب كل الغرابة ، ملأ نفوسهم فزعا ورعبا . هذا الشىء هوالخوف على الشرف ، من أن تكون شريكة الحياة قد تورطت فى خطيئة أثناء انقطاع الصلات بالفراق الطويل[١٤] . بعبارة أوضح فإن أخوف ما كونوا متخوفين منه هو أن يكون النظام الأبوى قد انهار . فهم فى حقيقة الأمر أسرى التقاليد ، حيارى تتجاذبهم شريعتا الأب والدولة ، وكلاهما مّر ، ويكاد الاختيار الحرّ بينهما أن يكون مستحيلا .

وفى الحقيقة ففيلم **الطريق** أقرب إلى الملحمة منه إلى أى شىء آخر . فمن خلال « أوديسية » خمسة رجال استطاع يالمز أن يصور الإنسان البائس اليائس الذى أجبر على حياة لا يريدها ، وعلى موت لا يريده ، وخيّل إليه أنه حر بالرغم من ذلك .

والمدهش أن صاحب **الطريق** استطاع ــ من خلال التناول المشحون بالتعاطف مع هؤلاء الرجال فى محنتهم ــ أن يكشف عن مأساة أشدّ هولا ، وأن يرفع الستار عما تعانيه النساء من عذابات فى سجن التقاليد .

وغنى عن البيان أن النساء هنا لسن عاملات مناضلات يتقن فن الصراع والاضراب كما فعلت نورما راى فى فيلم المخرج الأمريكى مارتن ريت[١٥]لا ... أنهن أمهات وربّات بيوت ضعيفات يعشن شبه مستسلمات للأقدار ، فى انتظار عودة الزوج الضال .

وهن ، بطبيعة الحال ، ضحايا الخضوع للتقاليد ، فإذا ما حاولن التمرد ولو قليلا فالويل لهن وسوء المصير .

فزوجة محمد صالح تقف إلى جانبه من منطلق الإخلاص له والوفاء ، لا تسمع لنصيحة أهلها الذين يعتبرونه عدوا لأنه تسبب بجبنه وتخاذله فى مقتل شقيقها ، تفرّ

معه ليلقيا مصرعيهما سويّا فى القطار برصاصات الانتقام تنطلق من غدّارة أصغر الأشقاء .

وزينة زوجة سعيد تتبعه كظله شبه حافية ، شبه عارية فى واد غير ذى زرع مغطى بالثلوج ، محكوما عليها من أهله وأهلها بالإعدام لأنها فى غيابه لم تصن العهد ، لم تبق وفيّة صامدة .

ولن أقص تفصيل ما يعرض لزينة فى وادى الموت هذا أمام عيون زوجها وابنها ، لا أقص ما يعرض لها من خطوب ، فذلك شيء يطول ويستحيل ، وانما أسجل شيئا واحدا . عندما انطرحت زينة على الثلج ، وأخذت من ضعفها لا تقاوم . ولا تحاول المقاومة ، استرجع سعيد ميتة الحصان فى نفس المكان ، فانتصر للحياة ، تذكر الحب ، تمرّد على التقاليد ، صفح وغفر ، سعى إلى انتزاع زينة من براثن الفناء ، ولكن هيهات ، فقد فات الأوان .

وعند مشهد الموت والحب هذا أرى الوقوف قليلا ، لا لأنه أطول مشاهد الفيلم — فهو مكون من حوالى سبعين لقطة ، تستغرق حوالى ثمانى دقائق — وإنما لأنه أجمل مشاهد الفيلم وذلك بحكم بساطته المتناهية ، فالشخصيات فيه ثلاثة لا تزيد ، رجل وامرأة وابن وحيد ، والمنظر الطبيعى مجرد أرض تلتحف ثلوجا بيضاء وسماء خالية إلا من خساس الطير ، وهذه الرتابة لا تنقطع سوى مرتين مرّة ببقايا جثة حصان هالك ، ومرّة بشجيرة حزينة ارتحلت عنها أوراقها فتعرّت . وفوق هذا لأنه أكثر مشاهد الفيلم فاعلية وتأثيرا ، ففيه تتجمع كل الخيوط ، تتكثف أحداث الطريق حتى تصل إلى الذروة ، بفضل توليف لاهث موظف لخدمة الصراع بين الموت متمثلا فى الطبيعة الموحشة القاسية ، والتقاليد الأشدّ وحشية وقسوة ، وبين الحياة تخرج منتصرة بالحب رغم فشل سعيد فى إنقاذ زينة .

وختاما فقد لا أكون بعيدا عن الصواب ، إذا ما قلت أنه بفضل مشهد موت زينة هذا — وهو واحد من أرق وأروع المشاهد فى تاريخ الفن السابع — بفضله ينمو الوعى بقيمة المساواة بين نصفى المجتمع ، بضرورة التصدى للعادات والتقاليد المعادية للمساواة باعتبارها سجنا للرجال والنساء على حدّ سواء .

وهكذا نجد فى الفيلمين الكوبى والتركى نماذج بديلة للسينما المتعثرة فى العالم الثالث ، فكلاهما لا يقدم أنماطا تقليدية للمرأة إلا لوضعها فنيا فى محك النقد والتوعية وكلاهما لا يتبنى قضية المرأة من منطلق تعاطف ميلودرامى بل من أرضية ادراك ثورى ووعى ناضج بأبعاد قضية المرأة التى لا يمكن فصلها عن مجموعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع .

الهوامش :

١ — Juliet Mitchell, "Women: The Longest Revolution," **New Left Review**, no. 40 (November - December 1966),p.ll.

٢ — Charles Ford, **Femmes Cinéastes ou le triomphe de la volonté** (Paris: Edition Denoel Gonthier, 1972), p.9

٣ — سيد عويس ، **حديث عن المرأة المصرية المعاصرة** (القاهرة : مطبعة أطلس ١٩٧٧) ، ص ٢٣ .

٤ — سعد الدين توفيق ، **قصة السينما فى مصر : دراسة نقدية** (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٦٩) ، ص ١٨ .

٥ — نوال السعداوى « تعليق على الدكتور زكى نجيب محمود ، » **الأهرام** ١٤ / ١ / ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

٦ — سيد عويس ، **حديث عن المرأة المصرية المعاصرة** ، ص ٣٥ .

٧ — صفية اسماعيل مجدى ، « صورة المرأة فى السينما المصرية ، » دراسة غير منشورة لحلقة بحث **وضع الإنسان المصرى على الشاشة** ، جامعة القاهرة .

٨ — Ginette Gervais, "Etouffement: La Turquie vue par Guney," **Revue Jeune Cinema**, no. 144 (Juillet - Aout 1982), p.ll.

٩ — Peter Biskind, "Lucia Struggles With History," **Jump Cut: A Review Of Contempoerary Cinema**, no. 2 (July - August 1974), pp. 7 - 8.

١٠ — "Cinema Cubain: Entertien avec Humberto Solas," **Jeune Cinema**, no. 46 (Avril 1970), p.1

١١ — المرجع السابق .

١٢ — Marcel Martin, "Yilmaz Guney," **La Revue du Cinema**, no. 374 (Juillet - Aout 1972), p. 81.

١٣ — عبد الوهاب البياتى ، « يلماز جونيه : العنب المر » ، **المجلة** ، عدد ٢٥٦ (٥ / ١ / ١٩٨٥) ، ص ٧٦ .

١٤ — Jill Forbes, "Besmirched Honour," **Sight and Sound**, vol. 52, no. 2 (Spring 1983), p. 139.

١٥ — Claude Benoit, "Norma Rae," **Jeune Cinema**, no. 120 (Juillet - Aout 1979), p. 36.

الأديب في معترك السياسة *

بقلم نجوجي واثيونجو

ترجمة محمود البطل

يُعَدّ نجوجي وا ثيونجو Ngũgĩ wa Thiong'o من أبرز أدباء إفريقيا المعاصرين. وُلد في ٥ يناير ١٩٣٨ في مدينة « ليمورو » الواقعة في وسط كينيا على مقربة من العاصمة نيروبي وتلقّى دراسته في عدد من المدارس المحليّة. اضطر إلى الانقطاع عن الدراسة بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٠ بسبب ثورة الماو ماو. ثم تابع دراسته الثانوية في مدرسة « الاليانس » حيث قام بأولى محاولاته الأدبية والتي تمثّلت في مسرحية اقتبسها عن رواية للكاتب الأمريكي ادجار والاس صاحب رواية « بن هور ». وعقب تخرّجه من مدرسة « الاليانس » التحق بكلية « ماكيريري » الجامعية في كمبالا، أوغندا وحصل منها عام ١٩٦٣ على شهادة البكالوريوس في الأدب الانجليزى. وأثناء سنوات دراسته الجامعية عمل رئيساً لتحرير مجلة **رأس القلم** الطلابية التي كانت تمثّل منبراً للأصوات الأدبية الشابة في تلك الفترة.

وبعد تخرّجه من الجامعة عمل في صحيفة **الأمّة** اليومية في نيروبي لأشهر قليلة، سافر بعدها إلى ليدز في انجلترا لمواصلة دراساته. وفي عام ١٩٦٧ عاد إلى بلاده ليعمل محاضراً في اللغة الإنجليزية في كلية نيروبي الجامعية، إلاّ أنه استقال من منصبه الجامعي هذا عام ١٩٦٩ وذلك احتجاجاً على الطريقة التي واجهت بها السلطات الاضطرابات الطلابية آنذاك. سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٠ حيث شغل منصب أستاذ زائر في الأدب في جامعة « نورثوسترن » في ولاية « ايلينوي » ثم رجع إلى كينيا ليستأنف نشاطه الأكاديمي في تدريس الأدب في كلية نيروبي الجامعيّة. ولم تكن علاقته

---

* تشكر مجلة **ألف** الأديب نجوجي وناشره دار هاينمان للسماح بترجمة « الأديب في معترك السياسة » من:

نجوجي واثيونجو، **الأديب في معترك السياسة** (لندن: هاينمان، ١٩٨١)، ص ٧١ ــ ٨١.

* *Alif* gratefully acknowledges the writer Ngũgĩ Wa Thiong'o and his publisher Heinemann for allowing the translation of "Writer in Politics" from:

Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Writers in Politics* (London; Heinemann, 1981), pp. 71 — 81.

بالسلطة طيبة في تلك الفترة بسبب ارتباطه بحركات العمال والفلاحين ، ففقد وظيفته الجامعية عام ١٩٧٨ واعتقل بدون محاكمة لمدة سنة كاملة . سافر إلى لندن عام ١٩٨٢ للإشراف على نشر الترجمة الانكليزية لرواية **الشيطان فوق الصليب** التي كان قد كتبها خلال فترة اعتقاله . وأثناء وجوده في لندن علم بأنّ السلطات الكينية تعتزم اعتقاله فور عودته إلى بلاده فقرّر البقاء في لندن واتخذها قاعدة لنشاطاته وتنقلاته .

يشمل إنتاجه الأدبي عدداً من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة . ظهرت روايته الأولى عام ١٩٦٤ تحت عنوان **لا تبكِ أيها الطفل** وقد نالت جائزة مهرجان داكار للفنون الزنجية وجائزة المكتب الأدبي لشرق إفريقيا عام ١٩٦٦ ، وهي تتناول أحداث ثورة الماو ماو وما خلفّته من آثار في نفس طفل صغير . وكانت روايته الثانية بعنوان **النهر الذي بين** وقد ظهرت عام ١٩٦٥ وهي تروي قصة حبيبين تفرّق بينهما الخلافات القائمة بين قبيلتيهما . أما روايته الثالثة فكانت بعنوان **حبّة القمح** ، وفيها يقدّم لنا نجوجي صورة رائعة للانقسامات التي عصفت بقبيلة « كيكويو » نتيجة للاحتلال البريطاني من جهة وللمقاومة التي بدأت ضد هذا الاحتلال من جهة أخرى . وفي عام ١٩٧٧ أصدر روايته الرابعة تحت عنوان **أزهار الدّم** ثم أتبعها في ١٩٨١ بكتاب **يوميّات أديب في السجن** الذي نقل لنا فيه صورة عن تجربته في السجن وعن حياة السجناء الآخرين الذين قابلهم هناك . وفي عام ١٩٨٢ نشر رواية **الشيطان فوق الصليب** التي كان قد كتبها في السجن والتي يعرض لنا فيها صورة لكينيا الحديثة في مواجهة شيطان الرأسمالية وشروره .

أما أعماله المسرحية فتشمل مسرحية **الناسك الأسود** التي كتبها للمسرح القومي الأوغندي عام ١٩٦٢ ، وهي تتناول قصة شاب مثقف تضطره مسؤولياته القبلية إلى ترك حياته في نيروبي والابتعاد عن صديقته البريطانية في سبيل أن يعود إلى قريته لرعاية والدته وأرملة أخيه . وله كذلك مسرحية غير منشورة بعنوان **في مثل هذا الوقت غداً** وهي تدور حول عمليات تطهير الأحياء الفقيرة في نيروبي . كما قام ، بالاشتراك مع ميسيري موجو ، بكتابة مسرحية **محاكمة ددان كيماثي** التي نشرت عام ١٩٧٧ والتي تدور حول محاكمة ددان كيماثي ، وهو واحد من أبرز زعماء ثورة الماو ماو . وكذلك اشترك مع نجوجي وا ميري في كتابة مسرحية **سأتزوج حينما أشاء** التي نشرت عام ١٩٨٢ والتي كانت سبباً من أسباب اعتقال السلطات الكينية له .

وله كذلك عدد من القصص القصيرة التي ظهرت في عدد من المجلات الإفريقية ومن هذه القصص « **العودة** » و « **الحدود** » و « **لقاء في الظلام** » و « **شجرة التين** » .

والمقالة التالية هي نص محاضرة ألقاها نجوجي عام ١٩٧٥ في قسم الآداب في كلية نيروبي الجامعية وهي منشورة في كتاب يضم مجموعة من المقالات والدراسات لنجوجي بعنوان **الأديب في معترك السياسة** . وفي هذه المقالة يطرح نجوجي عدداً من الآراء المهمة المتصلة بطبيعة العلاقة بين السياسة والأدب وبالالتزام الأدبي وماهيته .

الأديب في معترك السياسة(١)

إنّ أي طرح لمشكلة الثقافة الوطنية يوجب علينا أن نطرح في الوقت ذاته مشكلة الاستعمار ، لأنّ كل الثقافات الوطنية في العالم اليوم تنمو في ظل أوضاع استعمارية وشبه استعمارية مختلفة .

ايمي سيزار

في إحدى قصائده يصوّر لنا الشاعر السنغالي ليوبولد س. سنغور رجلاً أبيض وقد تملّكه شعور بالدهشة والإعجاب العميق لما رآه في شاكا ، زعيم إحدى القبائل الإفريقية ، من مظاهر النفوذ والسيطرة وعلامات البلاغة والتمكّن من اللغة . وتعبيراً عن إعجابه العميق هذا يخاطب الرجل الأبيض شاكا قائلا : « يا إلهي كم أنت عظيم يا شاكا ! إنك لشاعر .. إنك لسياسي .. »

لا شكّ في أن هناك كثيراً من الخواص المشتركة التي تجمع بين الشاعر والسياسي وتكوّن أرضية مشتركة بينهما : فهناك أولاً **الكلمة** التي تمثّل المادة التي يتعامل بها كلّ منهما ، وهناك **الواقع** المشترك الذي يحيط بهما ويطبعهما بطابعه ، ثم هناك **الناس** الذين يشكّلون بعلاقاتهم وتفاعلاتهم محوراً رئيسياً تتركّز حوله نشاطات كلّ من الشاعر والسياسي واهتماماتهما . وإذا كان الأدب في جوهره محاولة من الأديب للتأثير في الوجدان الجماعي للناس في مجتمع ما والسياسة محاولة من السياسي للإمساك بالسلطة وزمامها في هذا المجتمع فإنّه يصبح من الطبيعي أن يتداخل الأدب والسياسة بشكل يجعل كلاً منهما مؤثراً في الآخر ومتأثراً به في آنٍ معاً .

إنّ حياتنا في جميع جوانبها ، بما في ذلك الجوانب المتصلة بقدراتنا الإبداعية ، تخضع لتأثيرات تفرضها عليها أشكال التنظيم الاجتماعي السائد ، وتفرضها أيضاً طبيعة السلطة القائمة وأدواتها وأهدافها والطبقة المتحكّمة بها ، ذلك أنّ الطبقة التي تصل إلى السلطة وتمسك بزمامها تصبح في وضع يمكّنها من التحكّم لا في القوى الإنتاجية للمجتمع فحسب بل وفي حركة النمو الثقافي والحضاري للمجتمع أيضاً . وتخضع حياتنا كذلك لتأثيرات تفرضها عليها علاقات الإنتاج السائدة والمؤسسات الاجتماعية التي تفرزها هذه العلاقات . وتتسّم هذه العلاقات جميعها بأنها بعيدة الجذور وعميقة الامتداد

بحيث تطول كل جانب من جوانب حياتنا ، فهي تلعب دوراً في تحديد الطريقة التي نأكل بها ، والطريقة التي نضحك بها ، والطريقة التي نلعب بها ، والطريقة التي نتودّد بها إلى بعضنا البعض ، وحتى الطريقة التي نمارس بها الحب . وبذلك ، فإنّ نمط الحياة التي نحياها والقيم التي نحملها ونؤمن بها هي جميعاً إفراز للجوانب المادية من حياتنا وهي في الوقت نفسه مرآة تنعكس من خلالها صورة هذه الجوانب . والأدب في جوهره معنيٌّ بكل هذه القيم والجوانب ومعبّر عنها ، وهو في هذا يماثل السياسة في أنّه نشاطٌ يتمحور أساساً حول الناس الحقيقيين من نساء ورجال وأطفال وينقل لنا تجاربهم ومشاعرهم في كل وجه من أوجه حياتهم : في تنفسُّهم وأكلهم وضحكهم وبكائهم وإبداعهم ونموهم وموتهم ، كما يصوّر لنا الطريقة التي يصنعهم بها التاريخ والتي يصنعون بها هذا التاريخ .

والأديب ، في كل ما يكتبه ، يتأثّر بدوره بشكل السلطة السائدة في مجتمعه وبطريقة تكوينها ويمكن تبيّن هذا التأثير ومداه بأوجه ثلاثة مختلفة :

فالأديب بوصفه إنساناً إنّما يمثّل إفرازاً لحقبة تاريخية معينة ولزمان معيّن ومكان معيّن . وهو ينتمي ، بكونه فرداً في المجتمع ، إلى طبقة معيّنة ويشارك بالتالي في الصراع الطبقي الدائر في مجتمعه . وهذه العوامل كلها تؤثر في الأديب وتلعب دوراً في تقرير ما إذا كان المجتمع سيسمح له بالكتابة والتعبير عن نفسه بحرية وبدون قيود أم لا ، كما تلعب دوراً في تحديد شكل الرؤية الطبقية التي سيتبنّاها الأديب في كتاباته ويدافع عنها .

والأديب يُعنَى ، فيما يُعنى به من مواضيع ، بالتاريخ الذي يتجلّى في سعي الإنسان إلى تغيير العالم الذي حوله وما ينجم عن هذا السّعي من تغيير الإنسان لذاته أيضاً . وبذا ، فإنّ الأديب يكون عرضة للتأثر بأي تحوّلات قد تطرأ على علاقات الإنتاج في المجتمع وتؤدي بالتّالي إلى إعادة تشكيل السّلطة وعلاقاتها فيه . وفي هذا مثال واضح على أن السياسة تدخل في صلب هموم الأديب وتشكّل محوراً أساسياً من محاور اهتمامه .

وإذا كان العمل الأدبي في جوهره « مرآة تعكس صورة الطبيعة » — على حد قول شكسبير — فإنّه يصحّ اعتباره بالتالي مرآة تعكس لنا صورة المجتمع الذي يحيط بالأديب بتركيبته الاقتصادية والطبقيّة وبصراعاته وتناقضاته ، كما تعكس لنا القيم السائدة في هذا المجتمع والصراع المحتدم بين القديم منها والمستحدث . ولعلّ هذا هو السبب في أنّ الأدب كان دوماً خير معبّر عن الأحداث التي شهدتها العصور المتعاقبة . فكم من عمل أدبي استطعنا من خلاله أن نستشفّ روح العصر الذي كُتب فيه وأن ندرك كنه القوى الفاعلة فيه بشكل أكثر دقة وأكثر عمقاً مما تقدّمه لنا الوثائق التاريخية والسياسية المتّصلة بنفس العصر . وربّما كانت الرواية ، ولا سيّما الرواية الواقعية

النقدية ، هي أكثر الأنواع الأدبية تميّزاً في أداء هذا الدور وذلك بفضل ما تتسّم به من قدرة على الربط والعزل والجمع لكليّات الأحداث وجزئيّاتها معاً .

وإذا كان فهم العلاقة بين السياسي والأديب أمراً على جانب من الأهمية فإنه يكتسب في مجتمعاتنا الإفريقية أهمية أكبر ، وذلك لأنّ ثقافاتنا في أوجهها المختلفة من أدب وموسيقى وغناء ورقص تنمو في ظل صراع مرير وشرس تخوضه شعوبنا ضد السيطرة الخانقة للاحتكار الرأسمالي والاستعماري الغربي الذي تقوده الولايات المتحدة الأمريكية . وبالنظر إلى ما تتميّز به هذه السيطرة من شمول وامتداد في كل نواحي حياتنا سياسياً واقتصادياً واجتماعياً فإنّ هذا يحتّم أن يكون نضالنا ضدها جذرياً وشاملاً ، ويحتّم بالتالي على الأدب والأدباء أن يدخلوا حلبة الصراع لا أن يقفوا منها موقف المتفرّج .

والعلاقة بين الأدب والسياسة في قارتنا الإفريقية تتجلّى بأشكال مختلفة : فقد نرى الأديب والسياسي يتجسّدان معاً في شخص واحد ، كما هي الحال مثلاً مع ليوبولد سدار سنغور ، إذ يجد الأديب نفسه ، وفي غمرة تجربته في التعبير عن الوجدان الجماعي لشعبه ، منساقاً إلى حلبة الصراع السياسي . أو قد نرى السياسي المنغمس في هموم العمل السياسي يلجأ إلى القلم متخذاً منه أداةً للنضال وسلاحاً في معاركه السياسية كما فعل أغوستينو نيتو(٢) الذي أشتُهر بكونه أديباً متميزاً إلى جانب كونه سياسياً متميّزاً والذي رأى في القلم والبندقية والمنبر أسلحة تُشهر في معركة تحرير أنغولا . وإلى جانب سنغور ونيتو يمكننا الإشارة إلى عدد من الأدباء الأفارقة الذين لم تكن لهم صلة مباشرة بالعمل السياسي ولكنّهم وجدوا فيما بعد أن المواضيع والأفكار التي تناولوها في قصائدهم وعبّروا عنها في رواياتهم قد وضعتهم في موقف المواجهة مع الزمر الحاكمة في بلادهم وأدّت بكثيرين منهم إلى الطّرد إلى بلاد المنفى . وهذا هو المصير الذي لقيه العديد من أدباء إفريقيا الجنوبية كدنيس بروتوس وايزيكيال مباهليلي وبلوك موديسان وأليكس لاجوما ومازيسي كيونين ولويس نكوسي ، في حين واجه أولئك الذين سُمح لهم بالبقاء مصيراً من نوع آخر إذ خنقت أصواتهم تدريجياً بفعل الجو العنصري المسموم وبفعل الإجراءات القمعية التي كان يمارسها ضدهم النظام القائم . وبالطبع فلم يكن من المستغرب أن تُصادر كتب هؤلاء وتمنع من التداول ، وهذا أمر ليس بالجديد في دولة إفريقيا الجنوبية قاعدة الإمبريالية والاحتكارات الغربية التي سبق لها وأن أصدرت قراراً بحظر تداول قصة « **الجمال الأسود** » التي تحكي قصة حصان أسود على أساس أن عنوان هذه القصة قد يوحي للقارىء ويعطيه إنطباعاً بأنّ سواد اللون والجمال يمكن أن يأتلفا !!!

ومن ناحية أخرى نجد عدداً من الأدباء الأفارقة الذين كانوا بعيدين كل البعد عن

ميدان العمل السياسي والذين لم يكونوا يرون لأنفسهم أي دور سياسي و لم يكونوا يدّعون لأدبهم أي أبعاد سياسية ولكنهم ، فجأة وبدون مقدّمات ، وجدوا أنفسهم منغمسين كليًة في حمأة الصراع السياسي الدائر في بلادهم . فكريستوفر اوكيجبو ، مثلاً ، قضى في سبيل الدفاع عن قضية الانفصال في بيافرا على الرغم من كل تصريحاته السابقة بأنّه إنما يكتب الشعر ليقرأه أقرانه من الشعراء ليس إلاّ وبأنّه يؤثر أن يحيا حياته بملء كامل على أن يمارس الكتابة . و لم يكن اوكيجبو هو الوحيد الذي وجد نفسه منغمساً في مسألة بيافرا بل كان هناك عدد آخر من الأدباء الذين كان لهم إسهام بارز في تلك المسألة نذكر منهم شينوا آشيبي وغابرييل أوكارا وسيبريان ايكونسي وهم جميعاً من الذين اشتهروا قبل نشوب أزمة بيافرا وكان لهم إسهام بارز في نشر الأدب الإفريقي وإضفاء طابع العالمية عليه . وقد كان أثر انغماسهم في المسألة البيافرية كبيراً إلى درجة أنّ آشيبي كتب في عام ١٩٦٩ يقول :

« لقد بات من الواضح لي أن أي اديب افريقي مبدع لا يتصدى في أدبه للقضايا السياسية والاجتماعية المطروحة في إفريقيا في وقتنا الراهن هو أديب هامشي غارق في التّفاهة متجاهل لما يجري حوله مثله في هذا مثل ذلك الرجل في الحكاية الشعبية الذي ترك النيران تلتهم بيته لأنه كان مشغولاً بمطاردة جرذ حاول الهرب من حمى اللهب والنيران المشتعلة »[٣] .

وهذه الكلمات تعكس تناقضاً واضحاً مع مبدأ « الفنّ للفن » ومع الأدب غير الملتزم الذي يدعو إليه بعض الأدباء .

وعلى الرغم من تأييدي المطلق لكل ما ذكره آشيبي في قوله ، فإني لا أستطيع أن أتصوّر كيف يمكن للأديب ، أي أديب ، مهما بلغ مقامه أن يتجاهل في أدبه القضايا المطروحة في زمنه ويتغاضى عنها . فالأدب ، وإن كان مرآة تعكس الطبيعة البشرية ، يجب أن يعكس لنا أيضاً صورة الواقع الاجتماعي الذي يحيط بالأديب أو بعض جوانب هذا الواقع . فإذا تأمّلنا في أعمال الأدباء الكبار كشكسبير ومارلو وجونسون ورابليه مثلاً فإننا نستطيع أن نتبيّن ملامح كثيرة من صورة الواقع الاجتماعي الذي كان سائداً في المجتمعين الانكليزي والفرنسي خلال القرن السادس عشر ، إذ تظهر لنا من خلال أعمال هؤلاء الأدباء الروح الاستعمارية التي بدأت تتشكّل في تلك الحقبة التاريخية وكذلك روح الفردية البورجوازية والروح التجارية التي كانت تصارع الواقع الإقطاعي والتي كانت تسعى للانطلاق إلى عالم ما وراء البحار بهدف الاستعمار وبهدف نشر الدين المسيحي تحت شعار « من أجل الله ومن أجل الذهب » . وإذا تأملنا أعمال الروائيين الروس الكبار فاننا لا نملك إلاّ أن نشعر بذلك الارتعاش والتوتُّر الذي يصبغ معظم الشخصيات في رواياتهم والذي يعكس ارتعاشات

العمال والفلاحين الرّوس في ثورتهم في وجه الاستغلال والإقطاعية في العهد القيصري وهي الثورة التي أدّت فيما بعد إلى قيام النظام الاشتراكي الجديد . وحتّى إذا تأمّلنا في أعمال جين أوستن التي ينتقدها البعض ويتهمّونها بأنّها عزلت نفسها عن أحداث عصرها والتطوّرات التي كانت جارية فيه فانّنا نلاحظ أنّها تقدّم لنا في أدبها — وربما عن غير قصد — صورة رائعة لمالكي الأراضي المترفين والطفيليين الذين كانوا يشكّلون الطبقة المتوسّطة في المجتمع الانكليزي في القرن الثامن عشر . وكذلك الحال بالنسبة إلى أدب اميلي برونتي التي ، بالرغم من أنّها قيّدت نفسها في حدود مرتفعات مقاطعة يوركشاير حيث جرت أحداث روايتها **مرتفعات وذرنج** وسط الرياح والعواصف والأمطار العاتية ، فإنها تنقل لنا صورة بالغة الوضوح عن القيم الأخلاقية المتسمة بالظلم والقمعية للطبقة البورجوازية الصناعية التي كانت تستمد كل أسباب راحتها ورفاهيتها من استغلالها للطبقة العاملة ولشعوب المستعمرات .

ولكن هذا لا ينفي بالطبع أن آشيبي كان محقّاً تماماً فيما أشار إليه في قوله السابق من ضرورة التصاق الأدب بالمجتمع وقضاياه والتزامه بها . وأود ، في هذا السياق أن أضيف أنّ العمل الأدبي يجب ألا يكتفي بنقل صورة الصراعات السياسية والاجتماعية المحتدمة حول الأديب فحسب بل يجب أن يعكس لنا أيضاً موقف الأديب من هذه الصراعات . ولست أعني بالموقف هنا مجرد موقف بطولي فردي ينبغي على الأديب اتخاذه في مواجهة المجتمع — على الرغم من أني لا أنكر أهمية مثل هذا الموقف — ولكن أعني أنّ على العمل الأدبي أن يبرز لنا رؤية الأديب للعالم وتصوّره له وهي الرؤية التي يحاول من خلال عمله اقناعنا بها كوسيلة مثلى للنظر إلى ما يجري في المجتمع حولنا من أحداث وتطوّرات . والعمل الأدبي لا يستمد قيمته من كونه تعبيراً جمالياً عن الواقع فحسب بل يستمد قيمته أيضاً من كونه شكلاً من أشكال النضال الجاري في المجتمع لتحقيق حياة أفضل خالية من كافة قيود الاستغلال والسيطرة ، وهذا ما يعطي للأدب معنىً ويجعله وثيق الصلة بحياتنا وبصراعنا المستمر يوماً بعد آخر من أجل حقنا في الحصول على لقمة العيش والمسكن والملبس ، وحقنا في الفرحة والأغنية ، وحقنا في التمتع بجني كل ما تعبنا في سبيله وبذلنا من أجله الجهد والعرق . فدور الأدب ، إذاً ، هو أن يساعدنا على فهم حقيقة العالم الذي نعيش فيه من جهة وأن يساعدنا على أن نكون فاعلين في هذا العالم ومغيّرين له من جهة أخرى . ونجاح الأديب في أداء مثل هذا الدور يعتمد بشكل رئيسي على عمق وعيه الطبقي وإدراكه لطبيعة الطبقات التي تناضل من أجل إقامة نظام اجتماعي جديد وتطمح إلى مستقبل أكثر إنسانية والطبقات التي تصارع أي محاولة للتغيير وتسعى إلى خنقها . كما يعتمد ، بالطبع ، على الموقف الذي يتّخذه الكاتب شخصياً من الصراع الطبقي الدائر في عصره ومجتمعه .

والأدباء في موقفهم من المجتمع ورؤيتهم إليه ينقسمون إلى فئتين : فئة تشمل أولئك الأدباء الذين ينظرون إلى المجتمع من موقع ثابت ويرون فيه كياناً ثابتاً لا يتغيّر وذلك انطلاقاً من اعتبارات عدّة منها أنّ هؤلاء الأدباء قد يكونون حصيلة فترة زمنية اتّسمت فيها مجتمعاتهم بشيء من الثبات والاستقرار ، أو أنّهم متقوقعون داخل انتماءاتهم الطبقية الضيّقة ، أو واقعون أسرى للرؤية الطبقية القاصرة التي تروّجها الطبقة الحاكمة مما يجعلهم منقطعين بالتالي عن الصراعات الطبقية الأساسيّة الدائرة في مجتمعهم وعاجزين عن استيعاب حقيقتها وأبعادها . ومثل هذه النظرة إلى المجتمع تبرز لنا مثلاً في أعمال الروائية الانكليزية جورج اليوت التي عاشت في القرن التاسع عشر والتي تبدو لنا من خلال أعمالها مؤمنة بثبات البنية الأساسية للمجتمع واستقرارها . وعلى الرغم من أنّ أعمالها تعكس لنا عالماً رحباً وغنياً وتطرح أمامنا قضايا واسعة فإنّ الصراعات الثقافية والأخلاقية التي تعرضها لنا لا تنم عن وعي للعالم المتحوّل دائماً من شكل إلى آخر ولما تسبّبه هذه التحوّلات من تغيير في شكل التحالفات الطبقية السائدة وشكل النظام الاجتماعي القائم. وأدباء هذه الفئة يعنون أكثر ما يعنون بإبراز تصرفات الشخصيات في رواياتهم وسلوكها الأخلاقي بصرف النظر عن الانتماءات الطبقية والعرقية والدينية التي تميّز كل واحدة منها وتجعلها مختلفة عن الشخصيات الأخرى . والمتأمل في أعمال هذه الفئة من الأدباء كثيراً ما يشعر بأنّ هناك نموذجاً مثالياً للإنسان وللسلوك تسعى الشخصيات المختلفة إلى محاكاته بدرجات مختلفة من النجاح والفشل . وأقصى ما يمكن لأدباء هذه الفئة أن يقدّموه لنا ، إذا حالفهم التوفيق ، هو أدب منطوٍ على نوع من النقد الاجتماعي الحاد واللاذع ، على الرغم من اعتقادي بأنّ الرؤية الاجتماعية التي تبرز لنا في أعمالهم غالباً ما تؤدّي بهم إلى انتاج أدب يتّصف بالضحالة والسطحية وذلك نتيجة لما تعكسه هذه الرؤية من مثالية في النظر إلى النماذج البشرية والقيم الأخلاقية ، ولما تتسم به من تجريد للعلاقات التي تربط هذه النماذج والقيم بالتركيبة الطبقية للمجتمع وبالصراع الطبقي الدائر فيه . ومثل هذا الأدب لا يمكن أن تنسب إليه أيّ قيمة ، اللهم إلا تلك القيمة التي يسبغها عليه بعض النقّاد الذين لا تتعدى صنعتهم النقدية حدود استخدام عدد من العبارات العقيمة من مثل « الحنان الإنساني » و « الأدب المتجاوز لحدود الزمان والمكان » ... وأمثال هؤلاء النُّقاد هم الذين يقفون وراء الدعوات التي أطلقت للأدباء الافارقة تحثُّهم على الكفّ عن طرح قضايا الاستعمار والتمييز العنصري والاستغلال في أدبهم والالتفات ، بدلاً من ذلك إلى الناس والطبيعة البشرية !! والنتيجة التي تؤدي إليها النظرة الثابتة إلى المجتمع التي يتميّز بها أدباء الفئة الأولى تبدو جليّة في أعمال بعض الأدباء الأوروبيين الذين يظهر الإنسان في أدبهم منسلخاً عن التاريخ ، حراً متفرداً في عالم لا حقائق فيه سوى اليأس المطلق والعذاب والموت .

أما الفئة الثانية فتشمل أولئك الأدباء الذين يؤمنون بمبدأ الحركية والتغيّر في المجتمع وذلك انطلاقاً من اعتبارات منها طبيعة الفترة الزمنية التي يعيشونها أو منهجهم الجدلي ورؤيتهم الواعية إلى المجتمع والحياة بشكل عام . وهؤلاء الأدباء يقدّمون لنا في أدبهم شخصيات تتميّز بتجذّرها في التاريخ وفي الظروف الاجتماعية المتغيّرة وهذه الفئة يمثّلها لنا أدباء عظماء مثل اسخيليوس وشكسبير وتولستوي وكونراد وسولوخوف وشينوا آشيبي ، وجميعهم يعكسون لنا في أعمالهم وعياً للعالم المتغيّر ويظهرون فهماً لتأثير الصراع بين الناس في طبقاتهم الاجتماعية المختلفة ودوره في تحديد رؤاهم المختلفة للعالم ، ومفاهيمهم المتباينة حول السلطة وأهدافها وحول من ينبغي أن يمسك بزمامها ، وكذلك في تحديد تصوراتهم المختلفة لإمكانيات انبثاق نظام اجتماعي جديد من رحم النظام القديم . فالمتأمل مثلاً في شخصيتي « اوكونكو » و« ايزولو » في أدب شينوا آشيبي يمكنه أن يلحظ بوضوح كيف أن المأساة العنيفة التي تعيشها هاتان الشخصيتان والتي تتجلى في كل تصرفاتهما وقراراتهما إنما تنبثق من الواقع الاجتماعي المأساوي الذي تعيشانه ، إذ تجد كل شخصية نفسها ضائعة في خضم صراع عنيف بين عالمين متناقضين لا سبيل إلى التوفيق بينهما : عالم الإقطاعية الناشيء والمرتكز على ركنين هما العائلة والاستعباد ، وعالم الاستعمار الرأسمالي الأوروبي القائم على العنصرية والاستغلال الشرس للطبقة العاملة الإفريقية . وهذا الصراع يمثّل مظهراً من مظاهر التحدّي الذي تفرضه الطبقات الاجتماعية الجديدة وقيمها على التركيبة الطبقية القائمة وعلى النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي السائد بكل ما يرتبط بهما من قيم . وإذا انتقلنا إلى رواية نوسترومو لجوزيف كونراد التي تجري أحداثها في جمهورية وهمية في أمريكا اللاتينية فسوف نرى أن القضايا المطروحة فيها تختلف عمّا نراه في روايات أخرى من عرض مبسّط للأخلاقيات والفضائل المسيحيّة ووصف للغرب الأمريكي وللصراع بين الخير المطلق المتمثّل في الله والشر المطلق المتمثّل في الشيطان . ففي هذه الجمهورية التي تهيمن فيها المصالح الأمريكية والبريطانية هيمنة مطلقة على صناعة التعدين نلاحظ غياباً تاماً لتلك النماذج المثالية للسلوك الإنساني التي يسعَى الناس إلى محاكاتها ونرى بدلاً منها قيماً دينية وأخلاقية متجذّرة في أرض الواقع الطبقي بحيث أن أي محاولة نقوم بها لفهم شخصيات الرواية وسلوكها وتغرّبها لا يمكن أن تتم بمعزل عن فهمنا الدقيق لهذه القيم وللواقع الذي تنبثق منه تاريخياً واقتصادياً وعنصرياً وطبقياً . وفي هذه الجمهورية ، كما في نيجيريا التي يصوّرها لنا آشيبي ، تنعدم المفاهيم الغيبية كالخير والشر وتبرز مكانها مفاهيم أخرى وثيقة الصلة بما يطرحه الكاتب لنا من مشاكل كالاستعمار واستغلال الرساميل الاحتكارية العالمية للأيدي العاملة وللثروات الطبيعية في المستعمرات ، وهذا ما يفسّر لنا أشارات كونراد المتكرّرة إلى الفحم والعاج والفضّة .

ولعلّ ما يجعل صورة العالم الذي ينقله لنا جوزف كونراد في أدبه مألوفةً لدينا جميعاً هو أنّها لا تختلف عن تلك التي ينقلها لنا الأديب الإفريقي . فكلاهما يعيش في عالم تهيمن عليه الإمبريالية وكلاهما تأثّر بما سمعه عن معسكرات هولا وعن مذبحة ماي لاي في فيتنام وحرب الجزائر وشاربفيل وعن الأمهات والأطفال الفلسطينيين الذين شردوا من ديارهم . وكلاهما شاهد بأم عينه كيف كانت بطون الحوامل تُمَزَّق وأجساد العمال والفلاحين تقطّع ببرودة أعصاب على أيدي المرتزقة المستعمرين لتقدّم قرابين لآلهة الجشع . وكلاهما خَبِرَ كيف تكون صورة العدالة في المجتمع الرأسمالي وهي الصورة التي وصفها شكسبير اصدق وأوصف في مسرحيته **الملك** لير :

... غلّف الخطايا والذنوب بالذهب ،
ترتدّ عنها حراب العدالة المتينة .
غلّفها بالخرق الرثة البالية ،
يخترقها كل شيء حتّى رماح الأقزام .

وكلاهما كان شاهداً على الكثير من الانقلابات وعلى ما رافقها من جرائم المرتزقة ممّا جعلهما يدركان بأن خنجر ماكبث الملطّخ بالدماء لم يكن وهماً ولم يكن أسطورة نسجتها مخيّلة إنسان مثالي حالم . كيف لا وقد رأيا أمام أعينهما كلاب الحرب والإمبريالية والظلم التي تحكّمت بالنظم الاستعمارية تغتسل بدماء الشعوب وتصرخ مرحةً طربة :

متى ؟ وفي أي أزمان قادمة ،
نعيد تمثيل دورنا العظيم هذا ،
في دول لم تُولد بعد ،
ولغات لم تُعرف ؟

والشيء الآخر الذي يجمع بين عالم جوزيف كونراد وعالم الأديب الأفريقي هو تلك التغيّرات التي تخضع لها المجتمعات في كلا العالمين باستمرار وتلك الصراعات المحتدمة في كلٍ منهما والتي تخوضها البروليتاريا الرّثة والفلاحون والبورجوازية الصغيرة ضد تحالف التجار المحليين والمصالح التجارية الأجنبية وضد النظام السياسي والثقافي الذي يحمي هذا التحالف ويصونه . وهذه التغيّرات والصراعات الاقتصادية والسياسية والثقافية بين الطبقات المختلفة ليست بمنأى عن العمل الأدبي بل أنها تمتدّ إليه وتدخل إلى صلبه . وهذا ما حدث فعلاً خلال الفترة الاستعمارية في إفريقيا حين وجد الأدباء الأفارقة أنفسهم مدفوعين بفعل هذه الصراعات وأمام المدّ الجارف لحركات التحرّر الوطني إلى تبنّي مواقف وايديولوجيات تقدمية طبعت الأدب الإفريقي في تلك الفترة بطابع معادٍ للإمبريالية والاستعمار . وكانت معظم كتابات الأدباء الأفارقة في تلك

الفترة تعكس جواً من التفاؤل بالمستقبل والأمل بقيام دول إفريقية تسودها روح الإنسانية والمساواة .

وعلى الرغم من هذا فقد كانت الانتماءات الطبقية لكونراد وللأدباء الأفارقة عائقاً حال بينهم وبين الاحاطة بأبعاد الواقع بشكل دقيق وبالتالي جعل رؤيتهم لهذا الواقع قاصرة عن إدراك كافة تعقيداته وتفاصيله . وإذا كان إنتماء كونراد البورجوازي قد حال بينه وبين إدانة الإمبريالية البريطانية وشجبها فإنّ انتماء الأدباء الأفارقة إلى البورجوازية الصغيرة قد منعهم من النفاذ إلى حقيقة الإمبريالية وإدراك مدى الحاجة إلى صراع طبقي مستمر في مواجهتها ومواجهة أدواتها وحلفائها المحليين . ومازلت أذكر كيف أنني شخصياً كتبت مقالة عام ١٩٦٢ أعبّر فيها عن تطلعاتي إلى ذلك اليوم الذي تنتهي معه هموم الأدباء الأفارقة السياسية ويوضع فيه حدّ للاستعمار ومشاكله بحيث نستطيع حينئذ الانصراف إلى مجادلاتنا الخاصة وانتقاداتنا وسخريتنا من بعضنا البعض ، ونغرق أنفسنا في الحديث عن مهازل العادات والتقاليد الاجتماعية (بكل ما يمثّله هذا من مثالية بورجوازية جوفاء) أو نسعى وراء اكتشاف عالم الوحدة والعذاب الذي يحياه أفراد وهميون مجرّدون عن أطر الزمان ومنقطعون عن الواقع .

ومن جهة أخرى فإنّ الأدباء الأفارقة لم يكونوا قادرين في كثير من الأحيان على تجاوز قضية اللّون ، بحيث أن أدبهم المعبّر عن الصراع من أجل التحرّر الوطني ظلّ في معظم الأحيان محصوراً ضمن دائرة الصراع العنصري ولم يتعدّها إلى ما هو أبعد من ذلك . ولعلّ هذا هو ما سبّب قصور الكثيرين منّا في إدراك كنه الاستعمار وحقيقته وفهم الطريقة التي كان الاستعمار ينظر بها إلينا ويرى فينا جزءاً من نظام عالمي شامل للانتاج هو الرأسمالية . وكذلك ، فنحن لم نستطع أن نرى كيف أن الغزو الاستعماري والسياسي والثقافي كان يهدف إلى جعل السيطرة الرأسمالية علينا أشدّ رسوخاً وأكثر ديمومة . ومن ثمّ فقد أخفقنا في أن نرى أنّ نضال الشعوب الإفريقية ضد الاستعمار لم يكن مجرّد صراع عنصري بل كان في جوهره صراعاً ضد النظام الرأسمالي الذي استمر يمتص خيرات القارة الإفريقية وثرواتها على مدى أربعمائة عام بدءاً من أطواره الأولى التي سخّر فيها العبيد الأفارقة لخدمته مروراً بالطّور الاستعماري المباشر وانتهاءً بطور الاستعمار الجديد الذي نشهده حالياً والذي مازالت فيه خيرات إفريقيا تصب في حواضر العالم الغربي .

ومع ذلك . فإنّ الأديب الإفريقي مازال ، وحتى في يومنا هذا ، يرفض التسليم بأنّ القيم والثقافات والسياسات والعوامل الاقتصادية تتداخل وتتشابك بعضها ببعض بشكل يجعل من المستحيل علينا أن ننادي بقيم إفريقية أصيلة زنبقي في الوقت نفسه بعيدين عن حلبة الصراع ضد النظام الذي يحاول تشويه هذه القيم وتحطيمها وضد

كل الطبقات التي يستمد منها هذا النظام بقاءه . ومن هنا يصبح من المحتّم علينا الوقوف في خندق واحد مع البروليتاريا والفلاحين الفقراء في صراعهم ضد تطفّل البورجوازية المحليّة والملاّك ورؤساء القبائل وضد الشركات الإفريقية الكبرى التي تقوم بتنفيذ مخطّطات الشركات الأجنبية وأهدافها .

إنّ الصراع الأساسي في إفريقيا اليوم يدور بين طرفين هما الرأسمالية والإمبريالية وأدواتهما المحلية المرتبطة بالاحتكار العالمي من جهة ، وحركات التحرّر الوطنية والاشتراكية الممثّلة بالجماهير الواسعة من جهة أخرى . ويندرج ضمن إطار هذا الصراع الأساسي أيضاً ذلك الصراع بين ما هو قروي وما هو مدني أو بين تلك المناطق من البلاد التي نالت نصيباً وافراً من الازدهار والتقدّم وتلك المناطق التي مازالت أقرب الى العصر الحجري منها الى عصرنا الراهن . ولكن يجب التنبُّه هنا إلى أنَّ هذا الصراع الأساسي بعيد كل البعد عن تلك الصراعات والمنافسات الحادة التي نشهدها بين البورجوازيات الناشئة في القوميات الإفريقية المختلفة والتي تسعى كل بورجوازية من خلالها إلى إبراز مصالحها الخاصة على أنّها هي المصالح القومية والوطنية . ذلك أنَّ مثل هذه الصراعات الجانبيّة كثيراً ما تحجب أنظارنا عن رؤية صراعاتنا الأساسية والحقيقية التي تربطنا بالصراعات الطبقية التي تخوضها الشعوب الأخرى في آسيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا وأمريكا .

ولكنّنا كثيراً ما نجد الأديب الإفريقي يلجأ إزاء هذا الصراع الأساسي إلى الانسحاب على ذاته والتقوقع ضمن عالم الذاتية والصوفية والشكلية وذلك على الرغم من وعيه بالسلبيات التي تنطوي عليها التركيبة الاقتصادية للاستعمار الجديد وما ينجم عنها من تشويه للقيم وعلى الرغم من إدراكه للقيم الفاشية التي تتحكّم في كثير من الطبقات الممسكة بزمام السلطة في ظل الاستعمار الجديد . ويرجع سبب هذا الانسحاب إلى توجسّ الأديب الإفريقي من الاشتراكية كنظام اجتماعي بديل للنظام القائم وإلى خوفه من أي سيطرة محتملة لطبقة العمال والفلاحين على قوى الإنتاج ووسائله وما قد يستتبع هذا من تحكّم هذه الطبقة في زمام السلطة السياسية . وفي سبيل أن يتهّرب الأديب من مواجهة الاختيارين المطروحين أمامه إمّا بتأييد استمرارية الواقع الاستعماري القائم أو بتأييد قلب هذا النظام بقوة الجماهير نراه يشغل نفسه بالحديث عن الأفرقة والسواد والماضي الافريقي التليد وعن الطريقة الإفريقية في مواجهة الأزمات والتصدّي لها ، أو قد نراه يلجأ إلى السخرية ويتخذّها موقفاً يواجه به كل ما هو أمامه ، فنجده يسخر من الرأسمالية ونظامها الاجتماعي القمعي والاستبدادي ويسخر في الوقت نفسه من نضال الشعب وكفاحه في سبيل حريته . أو قد نراه ينظر بعين السلبية إلى كل جهد أو محاولة تُبذل مندّداً بالمكاسب والخسائر التي تنجم

عن الصراع متذرعاً في ذلك بشعارات الإنسانية المجرّدة والكونية المجرّدة متجاهلاً بهذا أنّ تفاعل الناس بعضهم مع بعض بحرية ودون قيود أمر مستحيل في ظل البُنى الإمبريالية والرأسمالية ، وأنّ الإنسانية الحقّة لا يمكن بلوغها دون إخضاع الاقتصاد ووسائل الإنتاج المختلفة (من أراضٍ وصناعات ومصارف ..) إلى السيطرة الجماهيرية التامّة والمطلقة ، وأنّه مادامت هناك في المجتمع طبقات تتحدّد طبيعتها تبعاً لمواقع أفرادها من وسائل الإنتاج فإنّ الحب الإنساني الحق والسعادة الإنسانية الحقّة وتحقيق الذات من خلال العمل ستبقى كلها أحلاماً بعيدة المنال ولن يبقى أمامنا إلاّ الحديث عن حب طبقي وسعادة طبقية وزواج طبقي وعائلات طبقية وثقافة طبقية .

فالمهمة التي نطالب الأديب الإفريقي بالنهوض بها ليست بالأمر السهل إذاً لأنّه مطالب أولاً بأن يكون مدركاً للإمبريالية ولطبيعتها العالمية وكذلك للقوى التي تناضل ضدها في كل مكان في سبيل إقامة عالم أفضل . وهو مطالب أيضاً بأن يقتلع جذوره البورجوازية المحليّة ويتنكّر لها ليتخذ موقعه بين الجماهير الإفريقية العريضة المتحالفة مع كل القوى الاشتراكية في العالم . وليس معنى هذا أننا ننكر على الأديب الإفريقي اتصاله بواقعه بل على العكس فهو مطالب بأن يكون متعلقاً بخصوصيات واقعه ومتجذراً في تربته ، ولكنه مطالب في الوقت ذاته بأن يتّخذ من هذا الواقع منطلقاً لرؤية العالم كله في ماضيه وحاضره ومستقبله بحيث يصبح أدبه معبراً عن تطلّعات الجماهير العاملة كلها في إفريقيا وأمريكا وآسيا وأوروبا . وفوق هذا كله فالأديب الإفريقي مطالب بأن يؤيّد بشكل فاعل النضالات التي يخوضها تحالف طبقتي العمال والفلاحين في إفريقيا في سعيهم إلى تحرير قواهم الإنتاجية وبأن يعكس لنا في أدبه صور هذه النضالات . وكذلك فأدبه مطالب بأن يكون ملتزماً لا بالمفاهيم المجرّدة كالعدالة والسلام وإنما بالكفاح الحقيقي للشعوب الإفريقية من أجل الإمساك بالسلطة وبالتالي من أجل السيطرة على قوى الإنتاج كلها مما يضمن لهذه الشعوب أساساً صالحاً تقيم عليه العدالة والسلام .

وقبل أن أختتم كلمتي هذه أودُّ الإشارة إلى أديب إفريقي أعتبره خير نموذج يمثّل مفهوم الالتزام الذي أتحدّث عنه وهو الأديب السنغالي سيمبيني عثمان الذي كتب لنا **قطع الله الخشبية** وهو عمل جدير بالقراءة يتناول فيه عثمان نضال العمال السنغاليين في عام ١٩٤٨ بشكل بارع جعله ينفذ إلى خصوصيات الواقع دون أن يفقد ارتباطه بالزمان ، ومكنّه من أن ينقل لنا الأحداث في جزئيّاتها وفي كليّاتها وبشكل يجعلنا نحس بعمق ارتباطه بالناس وانغماسه في أقدارهم وانتصاراتهم . وتتجلّى لنا رؤية عثمان إلى العالم بوضوح من خلال إحدى القصائد التي كتبها بعنوان « **أصابع** » :

أصابع بارعة في النَّحت ،
في خلق الأشكال في الرخام ،
في ترجمة الأفكار ،
أصابع تدهش وتؤثر ،
أصابع فنّانين .
أصابع كبيرة وغليظة ،
تحفر في التربة وتحرثها ،
وتفتح صدرها للبذار ،
وتؤثّر فينا ،
أصابع حراث الأرض .
أصبع تضغط على الزناد ،
وعين تستهدف الأصابع .
رجال على شفير حياتهم ،
يعيشون تحت رحمة الاصبع ،
الأصبع التي تقضي على الحياة ،
أصبع الجندي .
عبر الأنهار وعبر اللغات ،
في أوروبا وآسيا ،
في الصين وإفريقيا ،
في الهند وفي المحيطات ،
فلتشتبك أصابعنا ،
لتحطّم تلك الأصبع ،
التي ألبست الإنسانية ثوب الحداد(٤) .

إنّنا ككتّاب أفارقة مطالبون بأن يكون أدبنا محتضناً لمثل هذه الرؤية المنغرسة في نضالات الشعب ، وإلاّ فسنجد أنفسنا جميعاً فرائس لسيطرة روح الفردية واليأس والسخرية أو ستجدنا منجرّين إلى تمجيد ما تبلغه البورجوازية من تقدّم سطحي . وهذا التقدّم كما يقول كارل ماركس ، ما كان ليتحقّق للبورجوازية لولا امتهانها للشعوب والأفراد واستغلالها لعرقهم ودمائهم وبؤسهم مما يجعل هذا التقدُّم أشبه ما يكون بذلك الإله الوثني البشع الذي كان يرفض شرب الرحيق الألهي إلا إذا قُدم له في جماجم القتلى .

لقد آن الأوان لنا للتخلُّص من مثل هذا الإله الوثني . والأديب الإفريقي مطالب بأن يكون مع الجماهير وبأن يشترك معها في دفن إله الإمبريالية والتخلّص منه ومن أتباعه البيض والسود إلى الأبد .

هوامش (المؤلف) :

١ ــ محاضرة أُلقيت في أكتوبر ١٩٧٥ .

٢ ــ كان في عام ١٩٧٦ رئيساً لجمهورية أنغولا الشعبيّة .

٣ ــ من مقالة بعنوان « الأديب الإفريقي وقضية بيافرا » منشورة في كتاب **صباح يوم التكوين** لآشيبي : ص ٧٨ (لندن : دار هاينمن للنشر ، ١٩٧٥) .

٤ ــ من قصيدة « أصابع » التي نالت جائزة لوتس عام ١٩٧١ والتي قام بنشرها المكتب الدائم للأدباء الأفرو-اسيويين .

تعـريف بكُتاب العـدد

تيد سويدنبرج : يحضّر الدكتوراه في جامعة تكساس في حقل علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) وتدور رسالته حول ثورة الثلاثينات في فلسطين وأثرها في ذاكرة الشعب الفلسطيني ، وقد قام بدراسة ميدانية في فلسطين المحتلة في عامي ١٩٨٤ — ١٩٨٥ .

مارلين بوث : عضو زمالة في مركز البحوث الأمريكي بالقاهرة وتقوم الآن ببحث عن شعر العامية والحركة الوطنية في مصر . تخرّجت من جامعة أكسفورد ، ورسالة الدكتوراه التي كتبتها تطبع حالياً بعنوان **القص والسياق : محمود بيرم التونسي ١٩١٩ — ١٩٣٨** (بالإنجليزية) .

محمود البطل : درس في لبنان والولايات المتحدة . درّس في جامعة ميشيجان ، ويعمل الآن مديراً لمركز الدراسات العربية بالخارج (كاسا) في الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وقد كتب رسالة الدكتوراه بعنوان **دور أدوات الربط في الوحدة النصية في اللغة العربية المعاصرة** . يقوم حالياً بإعداد بحث حول طرق تعليم الإنشاء العربي للأجانب .

مصطفى درويش : درس في مصر وتخرج من كلية الحقوق . يعمل قاضياً وناقداً سينمائياً ، وكان مسئولاً عن رقابة المصنفات الفنية في الستينات . نشر العديد من المقالات في الفن السينمائي وأسس جمعية « سينما الغد » .

ملك هاشم : درست في مصر والولايات المتحدة ، ودرّست في جامعة برنستون ، وتدرّس حالياً في قسم اللغة والأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة . شاركت في الإشراف على كتاب **تحليقات الفانتازيا** (بالإنجليزية) وهو مجموعة قصص عربية مترجمة . تقوم ببحث عن الأسلوبية في الأدب الإفريقي .

منى تقي الدين أميوني : درست في بيروت وباريس ، ودرّست في الجامعة اللبنانية ، وتدرّس الآن في الجامعة الأمريكية في بيروت . كتبت رسالة الدكتوراه عن شعر بودلير وإليوت ، ونشرت عدة مقالات عن نجيب محفوظ والطيب صالح ، وأشرفت على كتاب يضم مجموعة من الدراسات بالإنجليزية والفرنسية عن **موسم الهجرة إلى الشمال** .

نادية محمد أبو زهرة : درست في القاهرة وأكسفورد . ودرّست في جامعات مختلفة في مصر والكويت وكندا . وهي تتعاون حالياً مع كلية سانت أنتوني (جامعة أكسفورد) في بحوث تجمع بين الإسلام والأنثروبولوجيا . وقد كتبت العديد من المقالات كما كتبت كتاباً عن قرية تونسية (بالإنجليزية) .

نانسي برج : درست في الولايات المتحدة ومصر . وتحضر الآن دكتوراه في جامعة بنسلفانيا ، وتكتب رسالة عن آداب الشرق الأوسط .

نبيلة إبراهيم : درست في مصر وألمانيا ، وعملت أستاذة للأدب الشعبي في جامعة القاهرة . وهي تدرّس حالياً في جامعة الملك سعود في الرياض . وقد كتبت العديد من المقالات والكتب عن القص والأدب الشفوي ، ومنها : **قصصنا الشعبي** (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** (القاهرة : دار نهضة مصر ، د . ت) ، **نقد الرواية** (الرياض : النادي الأدبي ، ١٩٨٠) ، **الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق** (القاهرة : مكتبة القاهرة الحديثة ، د . ت) .

نور المسيري : درست في الولايات المتحدة ومصر ، وهي معيدة في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة . ساهمت في تحرير مجلة طلابية للإبداع : **تعابير**

Nur Elmessiri: was educated in the United States and Egypt. She is presently a fellow in the Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She was the coeditor of *Expressions,* a student literary magazine.

Malak Hashem: was educated in Cairo and Michigan. She taught at Princeton University and is currently a lecturer in the Department of English Language and Literature at Cairo University. She is presently doing research on the stylistics of African writing. She has coedited a collection of Arabic short stories in translation, *Flights of Fantasy* (Cairo: Elias Modern Publishing House, 1984).

Nabila Ibrahim: was educated in Egypt and Germany. She has been professor of Folk Literature at Cairo University and teaches currently at the King Saud University in Riyadh. She is the author of a number of books and articles on Arabic narrative and oral literature including *Our Folk Narratives, Forms of Expression in Folk Literature* and *Folk Studies: Theory and Application, The Criticism of the Novel* (in Arabic).

Ted Swedenburg: is presently a Ph. D. candidate in Anthropology at the University of Texas (Austin), preparing a thesis on the 1936-1939 revolt in Palestine. He did anthropological field work in occupied Palestine during 1984-1985.

Notes on Contributors

Nadia Abu-Zahra: was educated in Cairo and Oxford, and did anthropological research in the Arab World and Iran. She has taught in Egyptian, Kuwaiti and Canadian universities, and is presently associated with St. Antony's College, Oxford University. She has published many articles on Middle Eastern anthropology and is the author of *Sidi Ameur: A Tunisian Village (London: Ithaca Press, 1982).*

Mona Takieddine Amyuni: was educated in Beirut and Paris. She is presently a lecturer at the American University of Beirut. Her doctoral thesis compared Baudelaire and T.S. Eliot. She is the author of a number of articles on Naguib Mahfouz and Tayeb Salih and the editor of *Season of Migration to the North: A Casebook* (Beirut: American University of Beirut Press, 1985).

Mahmoud al-Batal: was educated in Beirut and Michigan. He taught at the University of Michigan and is currently the Director of the Center for Arabic Studies Abroad (CASA) at the American University in Cairo. His doctoral thesis was on grammatical and stylistic aspects of modern Arabic writing. He is presently preparing a study on teaching Arabic composition to foreigners.

Nancy Berg: was educated in the United States and Egypt. She is presently a Ph.D. candidate at the University of Pennsylvania, preparing a thesis in comparative Middle Eastern literatures.

Marilyn Booth: is currently a fellow at the American Research Center in Cairo. She is doing research on Arabic colloquial poetry and the nationalist movement in Egypt. Her D.Phil. (Oxon, 1985) is forthcoming as *Narrative and the Egyptian Context of Mahmud Bayram al-Tunisi, 1919 - 1938,* in St. Antony's Middle East Monographs Series (London, Ithaca Press).

Moustafa Darwish: a graduate of the Faculty of Law (Egypt), is presently a judge and a film critic. He was responsible for censorship of the performing arts in the sixties. He is the author of a number of articles on film and the founder of "Cinema for the Future" society in Cairo.

In the light of this, we discover that the failure of expression, of comprehending the world and its secrets, usually attributed to language, does not lie in language itself, but in the absence of him who knows how to unburden language of its ancient night and to retrieve it into its primal innocence. This is where the secret of poetic creativity is hidden. It is on this level alone that one may say that poetry is, first of all, language.

But if we wanted to study this relationship between language and subject--on a socio-political level--in the Arab world which is moving towards revolution, what do we notice? We notice that there is a gap between, on the one hand, revolution as language and thought, as a reality thinking and expressing, versus, on the other hand, revolution as work and change, as a reality changing its precepts and values in its infrastructure and superstructure.

This gap is revealed, clearly and directly, in that the revolutionary Arab still deals, on the one hand, with abstractions, and is fused, on the other hand, in universal revolutionary thought. In other words, he combines rather than contrasts. This syncretism develops into a dependency approaching annihilation, because, until now, he does not move toward distinction or difference. This distinction, however, cannot be achieved except under two conditions:

1) Breaking forth from the Arab reality which we inherit and which we are now living.

2) Rediscovery of revolutionary thought and theories in the light of this reality, that is to say, in the light of analyzing, understanding and comprehending it.

The basis, therefore, of the establishment of Arab revolutionary thought is the analysis of Arab reality. So why doesn't the Arab intellectual analyze this reality? I do not believe that the reason for this is attributable to the lack of those who can analyze or of analytical tools, as some think. Rather, it is due to the absence of freedom of analysis, that is, to the absence of courage on the part of those who would analyze. Every analysis, in order to be both revolutionary and realistic, must deal with Arab reality as a whole, beginning with the human being himself, and passing by the social, political and economic institutions, and ending with ideology. Here is the dilemma: no Arab revolutionary thought will be established without beginning from this analysis, and this analysis is almost impossible as long as there is neither freedom nor courage. Thus, the Arab "revolutionary" thinker takes refuge in "speech" detached from the reality in which he lives, discussing the other reality in which the other revolutionary thought lives, and covering all of this in Arab wrapping.

From ancient times, the Arabs treated the potential of language to embrace the world and its things and what is beyond them. The scholars of Basra considered language a mirror reflecting concepts, phenomena and things with exactitude. They, therefore, saw that language must include the rules and laws which thought follows in life and nature. Thus, they concerned themselves with its rules and principles, and with furnishing the links between words and meanings. In this way, they brought linguistics into the models of the mind, as it is in the case of logic, sociology or science.

As for the scholars of Kūfa, their opinions were completely the opposite. They dismissed principles and rules of logic and, instead, deduced by analogy. In this way, linguistics for them came to be a collection of specific statutes applicable to each case in and of itself. This science was directed by an apprehensiveness of general rule and by a tendency toward diversity greatly valuing the specific and the unique, and the exceptional, or what we call deviant. From this point, formulae and linguistic patterns increased, and they considered everything that appeared on the Arabs' tongue as a basic foundation even if it opposed logic and reason. Thus, they believed that the exception to the rule, from the Basra scholars' point of view, was in fact a foundation from which analogy could proceed. The foundation is not to be found in the general logical rule, but in life.

Jābir ibn Ḥayyān, in his book *Mīzan al Hurūf (The Scale of Letters),* pointed out that language is not a product of convention nor is there a system to explain it, but rather, it springs from the soul. This implies an essential and intimate link between the nature of language and the nature of the body, resembling the essential and intimate link between the melody and the string. Therefore, the nature of the foundation of the word corresponds to the nature of that which is signified. This is Plato's theory of language itself.

Modern development, however, has confused the relationship of our language with the world, by increasing their separation. For example, the words that we use frequently are lost; they are the past that our thought has transcended, but, at the same time, they are the past that still continues in our institutions. They, therefore, express neither our reality and present nor our future, but the delusion of our continuing existence. This difference between language and reality has begun to increase day by day. And when words no longer have meaning, any word becomes appropriate for anything or for any meaning. Hence, we talk in order to kill words or to not say anything, or we speak a language that only says what contradicts it: the despot discusses freedom; the hypocrite, candor; and the liar, truth.

ary writing, from this perspective, is an attempt to struggle with and overcome impotence. It is, therefore, writing that failed, if looked at from standpoints of the past, except that its success, strictly speaking, lies in this very failure--I mean, in this distance from writing of the past.

12. Revolutionary writing is not fuel but fire, a fire that burns only in the depths of humans filled with the sun. More simply, the word as creation cannot gain for the revolution a person for whom the creativity of life, as well as its transformation, does not form an essential part of his existence and thought. It may gain him as a "material mass", as an "inherited accumulation", but, in this case, he would be no more than fuel. And that which is fundamental, for him, for the revolution and for the future, is that we make out of him a pit of fire, not a dry piece of firewood.

The true role of the revolutionary writer is represented in what I call deconstruction of traditional time. The prevailing means of expression, whether in poetry or prose, music or painting, acting or singing, are still ornamental motifs sticking to the planes and walls of this time. They have lost, like this era, the ability of creation. Thus, one must have the courage to reject this era and these means, and one must penetrate deeply into what is behind them: to explosions capable of recreating the Arab and inciting all of his thought and his being in the direction of revolution. There must be courage to acknowledge that this era has died, that its way and meaning have died, and that it is impossible for us to revolt with either of them. Without this, we will be like one fighting childhood with decrepitude, or the sun of the future with the darkness of the past.

13. Sartre, in a study on Mallarmé, defines the "word" as a way of possessing something. It is a possession that transfers the thing to the other, that is to say, man writes in order to convey to the other what he writes. Mallarmé, however, does not use language to bring the world closer to, but to keep it far, from him.

But can language communicate the reality of the world? Many researchers in linguistics doubt the possibility of this communication. Language, according to them, cannot go beyond the surface of experience. As for the rest, it remains outside of language, absent, enveloped by silence. The word becomes more and more incapable of realizing the world of cosmic energy, the world of spatial continuity, relative time and the atomic structure of beings. It is, therefore, as if reality now begins outside of language.

But some of them do not see the crisis of language in language itself as much as they see it in the absence or non-existence of new prophets or sorcerers who can shake the dust off and resurrect a language glowing like the morning sun.

I do not intend to differentiate between politics and writing. Every great piece of writing is, in my opinion, political writing in one form or another. What I mean is that the creative writer--in order to remain faithful to himself and to his writing--cannot but turn the life of words into his primary obsession. Like politics, writing has its special problems--they are many, complex and always changing. A writer is a writer inasmuch as he bears them in mind and lives with them. When he is detached from them or occupied with other matters, he becomes--in relation to the act of writing--like someone who wants to swim while out of water.

10. The Arab liberation movements that have emerged up till now are non-revolutionary whether in their manner of thinking or in their means of struggle. They inherit the past and perpetuate it. The Arab, man or woman, cannot be an effective factor in the struggle without being liberated himself. And he cannot function as long as he is subservient to the culture of the past, as long as he is subservient to the inherited system of social relations, as long as he is subservient to a heritage that has ceased responding to any of the problems which he is confronting.

Faced with this situation, the revolutionary Arab poet finds that, on the one hand, he cannot but support these movements in fighting colonialism and imperialism, and that, on the other hand, he cannot but oppose them because of their lack of a revolutionary foundation.

11. Topics exploding before the Arab writer threaten not only his daily tranquility, but also, his entire existence. Moreover, when some writers come to express them, these topics generate nothing other than styles which past themes called for in past eras. To other writers, however, these topics call for expressive modes which traditional styles fail to provide. Nothing expresses life that explodes forth in a sudden, unprecedented deluge except a style that explodes forth, likewise in a sudden, unprecedented deluge. I shall formulate this more precisely: when writing on a topic deviating from the familiar paradigm of life, the writer must deviate from the familiar paradigm of writing. Deviation from the familiar system of writing, by necessity, means deviation from the system of language and the system of thought. That is, the writer would contradict --by necessity-- everything that convention persists in calling "natural writing". For his writing would indeed be "unnatural" or would contradict the nature of "language and style" or "deviate from tradition and its spirit" as some others like to say in a tone of racist ignorance. Similarly, "nonsense", "orderlessness" and "chaos" are, in the true revolutionary product, means of expressing what has changed life and filled it with chaos, orderlessness and nonsense.

Just as the revolution rises from the failure of static life, so revolutionary writing will rise from the failure of earlier writing. Revolution-

struct speech. But the time of speech is itself false because it aspires to melting and fusing with the origin and root in eternity.

Unity in a language such as this one is not a unity harmonizing various elements, but it is like the unity of the Arabesque: the unity of a recurring element, a dispersed unity. It is the unity of the word which is shaped like the pearl, the unity of a single verse of poetry.

7. The fundamental difference between the "old" language and the "modern" one, is that, in the former, meaning already exists and the writer shapes it in a new form. But meaning in "modern" (revolutionary) language is established in the writing and afterwards. Meaning in "modern" language succeeds rather than precedes the writing.

The problem of the bond between the masses and the revolutionary writer arises from this point. (This problem does not exist for the non-revolutionary writer). The revolutionary writer who lives among masses such as ours is isolated by virtue of his creativity (that is to say, his revolutionism) on the one hand, and by virtue of the inherited backwardness that beclouds these masses, on the other hand. The masses embrace, nay, cling to, everything they preserve of the world they are familiar with. The writer, however, is not revolutionary except in so far as he shakes his familiar, inherited world in order to create a new and pure one.

8. Revolution in language cannot be separated from revolution in life. We, in Arab society, face together this dual problem: to revolutionize life and to revolutionize language. And if we are still suffering under the yoke of decline caused by the backwardness unjustly imposed on us by Ottoman rule, we are now also facing the burden of decline of another type, which I call the decline caused by the progress imposed on us by modern civilization--the civilization of the Image (cinema, television, photo magazines... and so forth) wherein culture is transformed into a passive process, which we receive and in which we do not participate. If it is in the nature of the word to address the mind, and in the nature of the image to address the senses, we are facing the danger of moving, with perfect ease, from the sphere of repression which was imposed on us by foreign political imperialism, to the sphere of surrender of thought, entirely of our own will and desire and this is what modern civilization, with its simple but tempting passive consumerism, imposes on us.

9. The contemporary Arab writer faces a problematic of creativity that could be summed up as follows: he politicizes his writing theoretically without having, in the practical sense, political influence. In this way, he often relinquishes his role as creator of the world of the word without being able to undertake the role of creator in the world of politics.

6. We cannot create a revolutionary Arab culture without a revolutionary language.[1] How can we therefore make out of Arabic a revolutionary language? This, to me, seems to be one of the most complicated problems that faces the Arab revolutionary movement. But what do we mean by the "revolution of language"? We mean that the word--and hence, writing--becomes a force for creativity and change, placing the Arab in an atmosphere of investigation, questioning and inquiry.

The word, as we have inherited it, does not express an emotional or visionary density, but it simply expresses an external relation. It is quasi-neutral because it is filled with earlier significance brought from the outside. When Abū Tammām, for example, tried to rebel against such language, it was said that he "corrupted poetry", meaning that he changed the traditional paradigm of speech. For this reason, the readers and critics who inherited and preserved this system did not understand him.

The linguistic revolution lies in destroying the function of the old language, that is to say, by emptying it of the prevailing traditional meanings. In this way, the word becomes an act that has no "past"; it becomes a mass radiating with unfamiliar associations.

The revolution that we are striving for in the Arabic language, therefore, is not formal or aesthetic, limiting its concern to literal meanings, to external sound and to the harmony of tone and articulation. Rather, it is an explosion of the language from within. When the revolution of language is limited to form, sound and its tonal rythms, it turns into a sickly regurgitation.

Nor is this revolution a return to the roots or the origin. A return like this makes a sacred entity out of language, a language beyond language. That is, it is detached from history, time and man, and is transformed into a rite moving man in the direction of eternity. In this way, language becomes a foreshadowing of paradisiac residency; it therefore refuses to be polluted by the earth's dust or to be integrated into daily reality, because this reality is constant change, that is to say, perpetual annihilation.

Language, according to that view, does not favor the transient but rather the permanent. Language thus overlooks the present because it is only a fleeting crossing toward eternity. Yet devotion to eternity leads to complete passivity. It becomes a complete alienation from the movement of history--and this causes language to exist outside of time and society. It follows, therefore, that reality is destroyed in order to con-

(1) Revolutionizing the language is part of revolutionizing society as a whole. This discussion on revolutionizing language does not mean, therefore, to isolate it from this whole.

2. Language is not only a means of expression, but it is also a way of thinking. Every social situation, therefore, has its own language: our prevailing language is the language of our prevailing circumstances. These circumstances are backward on all levels; that is why our language is backward on all levels. It is the language of rhetoric, artifice and ornament, and in this case, society consumes words as an individualistic pleasure, as if they were consumer goods. Thus, our language has lost the vitality of innovation and the intensity of life. It has become something like a scrap-heap which opposes action. It glorifies the moment of speech, not the moment of action; the moment of consumption, not the moment of production.

3. It is impossible to generate consciousness by reading the cultural legacy (al-turāth) or by studying it, for such reading transmits a culture external to actual life and from above, that is, it transmits a culture which is both didactic and abstract.

In addition, the Arab masses live in closed circles; they do not interact with and integrate into a unified, effective and dynamic social network. Since the culture of the Arab masses is a part of their forefathers' *(salaf)* culture, their life is a continuation of their forefathers' life. Their concern, therefore, is not to innovate but to imitate. There is no future, however, except for those who innovate. As for those who are satisfied with transmission and imitation, it is as if they reject the future and live in an extending past. The Arab masses continue to live in a cultural era which has died. They continue, therefore, to face history with what has become extraneous to history.

4. The Arab's becoming revolutionary is, therefore, dependent on acquiring complete freedom in theoretical and actual revolutionary practice, and in a continual radical revision of the inherited concepts and values as well as achievements. By this alone, the old world crumbles and, from its debris, a new world arises: a world overflowing with forms, configurations and ideas.

5. From here, the meaning of the relation between the revolutionary intelligentsia and that which is inherited changes. It is not a relation of revival or glorification. It is, rather, a relation of criticism, analysis and transcendence. In this way, we realize that the role of innovation does not lie in the preservation, but rather, in the explosion and development of the inherited cultural system.

Every intellectual who does not do this remains below the revolutionary standard: he does not create, but rearranges what has become unfastened from the chains of words preserved in books and memory.

Revolution is the science of changing reality; revolutionary writing is the visionary dimension of this science that produces change.

Language, Culture and Reality

Adonis (Ali Ahmed Said)
Translated by Nancy Berg
Revised by Nur Elmessiri

1. The dominant cultural trend in Arab society is a devotion to the culture of the past. It is presumed that if traditions are preserved, so is the existence of society itself. This devotion is not simply a dogma; it is manifested in life itself: in educational programs, in cultural institutions and in intellectual currents. It reflects a specific idea of culture, namely, that it is knowledge of the texts of the past, or knowledge of that which does not contradict such texts. The representatives of this dominant trend --the educated, the intellectuals and the writers-- speak of this knowledge in a tone bordering on religious reverence.

Thus, they believe that the strength of Arab society is dependent on the power, impact and persistence of traditional culture. This is why Arab culture continues to be based on memorization and transmission. In other words, the relation between the Arabs and their traditional culture remains analogous to the relation of the fallible with the infallible, the pupil with the teacher. Questioning, rejecting and transcending are viewed not only as transgressions of culture, but also as attacks on society itself, to the point that anything which is out of the ordinary is not considered original, but, seen as something arising from some type of madness, it is looked at with curiosity and astonishment. Our daily life is nothing but a reflection of our culture: an alienating world of orders and commands.

---

* The original Arab text appeared in Adonis, *Zaman al Shi'r* (Beirut; Dar al-'Awda, 1972), pp 128-140.

Adonis

Adonis is the pen name of 'Alī Aḥmad Sa'īd, an influential Arab poet, critic, translator and journalist. He has been the editor of *Mawāqif*, a cultural and literary journal, and was co-editor of Shi'r, an avant-garde quarterly. Born in 1930 in Syria, Adonis was educated at the University of Damascus and Université de Saint Joseph of Beirut. He has written several poetic collections, a critical trilogy and numerous books on poetic theory. He has translated the dramatic works of the Francophone Lebanese writer Georges Shehada and the entire poetic corpus of Saint John Perse into Arabic. He has also edited several anthologies af Arabic poetry.

Adonis has won international acclaim and his poetry has been translated into many European languages. In the Arab World, Adonis remains a major and controversial figure of letters. His poetics continues to be a fiery issue in academic conferences and public debates. His poetry is associated with innovation and revolt, and his language with mysticism and hermeticism. He is presently the representative of the Arab League at UNESCO in Paris.

The translated text which follows: "Language, Culture and Reality" was written in 1970 and was published as a chapter within a section entitled "Concerning Poetry and Revolution" in Adonis's well-known and manifesto-like book *Zaman al-Shi'r* (*The Age of Poetry*), which was first published in Beirut in 1972 and then reissued by the same press, Dār al-'Awda, in 1978. The book includes articles and studies written by Adonis in the sixties and seventies. In this section, Adonis presents revolutionary poetry as the correlative of revolutionary work: one displaces the dominant superstructures and the other revolutionizes the socio-economic structure.

* *Alif* gratefully acknowledges the poet Adonis and his publisher for allowing the translation of "Language, Culture and Reality" from:
Adonis, *Zaman al-Shi'r* (Beirut : Dār al-'Awda, 1978), pp. 128 — 140.

• تشكر مجلة ألف الشاعر أدونيس وناشره للسماح بترجمة « اللغة ، الثقافة ، الواقع » من :
أدونيس ، زمن الشعر (بيروت : دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨) ، ص ١٢٨ — ١٤٠ .

والنـافـــات دى بشلوتـــه — مــن وحـده تـطير
اسمع كـلام مخلص أبـده — إهبـد هبـده
خـليها تفـرم فى الكبـده — فـرم المناشـير
مـن مـد فى فـرشك رجليـه — إتّكـه عليـه
بالحيـل وبظـظ فى عنيـه — مـن دون تأخـير
صنـف الأوروبـاوى مرخـرخ — بشـت ملخلـخ
مـن شخطـه والثانيـه يسخسخ — زى أم بكـير
والمصرى واد جـن مقـارد — وتـلـم بـارد
لـو يلقـى بـوش يصبـح فـارد — للـردح حصـير

على الربابة
(لجنة مِلنَر)

أصلى على المبعوث نبينا محمـد — المنتخب للخلـق يـوم الشفايـع
وأسلم على مصر السعيده ونيلها — على ما جرى فى أرضها من وقايع
ركبت بنى زغلول تزيح الأعادى — خرجت لها الزعاليك طلايع طلايع
حسبوا الحروب أشغال ألا يا جعايده — والنصر فيها يشتغـل كل صايـع
حاشت بنى زغلول كلاب البوادى — ومين يحوش الكلب والكلب جايع
دخل السفير ملنر على مصر شارى — قالت بنى الأحرار حدانا البضايع
لم يلتقى ملنـر خـلاف المنـادى — افير بنى الاحرار فى مصر بايع
يبحب المصرى — أمير الديـالم — يصبح بحد السيف والرمح طايع
واتغـربت أشرافنـا عـن ديارهـم — بهم يضيـق الملك والملك سايـع
واتيتمت أطفال ومن كان عاقـر — أخذ النصيب والحزن فى مصر شايع
دار الزمان وإن دار على ذى التخاين — خـفض مـوازينها وعلـىّ الرفايـع
فى الانتخاب يا ناس بانت أسودها — مـن أكالين لحم الأنـام الضبايـع
صاحت بنى زغلول ألا يا سعده ؟ — ردت لها الأصوات عن كل شايع
قالت بنى الأحرار نحارب بسيفنا — قال الأمير زغلول دى حرب الشرايع
لا ينفع الجلاد ولا مـن يجالـد — ولا يفلح المسروع ولا من يصارع
يا آكـلين الحق رحتم فى نايـه — والحق ده ينعاد ولو كان ضايع

أعوذ بالله

الا البلد يا ولاد مالها مقلوب حالها   فى عز عصر استقلالها شبعت تشخير
كانت صلاه النبى أحسن من كده واتخن
أما البلاد الدون ربحت مصر اندبحت   غاية مافى التهويش صبحت جرايدها كتير
يادى الغلا يالى ورانا بالخرزانة   والمقرعه لما هرانا وبقينا حمير
أول ما تسمع يا « رمالى » بخبر حالى   تبات وتصبح طوالى ناوى التصغير
والفرانين كل معلم جلف مبلم   وصدغه فى الأزمة يتلم ولا صدغ مدير
طحن البلاطه وسكتنا بالله اهتكنا   وحطها فى قعر التكنه وخلطها شعير
أعوذ بالله دى الأروام ولا دى الأغنام   اللى ما ينجح فيها كلام إلا بسواتير
ماحد حقُّه الحرق بجاز غير الخباز   وقلع عينه بالمخراز ابن الخنازير
نهار ما تبقى الناس فى هلاك يبنى الأملاك   ويجيب مصاغ لامراته هناك وجنا حرير
والحق تبن القمح يا ناس   ينشال فى أكياس
ويروح لأبو بيصل ومداس   والشانى أمير
قال العمى يعمى الأبعد   على رأى أسعد
دى بلادك أنت يا حاج أحمد   ياما فيها فقير
ما أصبحوا أهل طبنجه   وروم وكمنجة
واتعلموا يمزو برنجه   وخص وجرجير
زرع الأراضى اليوم طيب   بكره يخيب
والظاهر الفقر قريب   جاى فى مواسير
نهار ما تسرح بصوانى   عال يا سودانى
ويقول معانا القبانى   فين القناطير
يقت هو الحى الباقى   شرقى شراقى
فى الغيط خمس ست سواق   والمنزل بير
يا عم يا عبد الرحمن   الشر أهو هان
أرجوك تعيدلى الحظ كان   وبلاش تفسير
حط المسدس فى يمينك   اللّه يعينك
واعمل لنا صحبه ودينك   واملاها نعير
لأن فيها برم فارت   وهم بارت
وحدايات عفاريت طارت   فى أرض أبو قير
وخزانات جوه اتمدت   وعين انسدت
وعالطوابى اللى انهدت   حاتحط غفير
يقف عليها بكبوته   وبنبوته

ومن العجب إنك لبوه   وابنك صبوه
ولسه ساكنين فى القبوه   جنب الدوار

* * *

وملايتك ام شروط واسعه   وعشرين بقعه
و ١١٢ رقعه   دى تجيب العار

* * *

والخلخال اللى جالك مطلى   على سوم أصلى
لا يخلى رجلك ولا رجلى   تعرف تندار

* * *

وادحدحى وخطى العتبه   وارمى الخشبه
وحدك يا مكسورة الرقبه   بلا لعب صغار

* * *

واستعدلى بروحك ياختى   يكفى فضيحتى
بين اللى قالوا سخسختى   وطفيتى النار

* * *

واتعلمى نتف البطه   ولعب النطه
أحسن اتنتف لك ماشطه   وتحكى الأسرار

* * *

ودورى المغنى يا كاسى   محدش راسى
بالراجل اللى حلق راسى   وش المنشار

* * *

ولو تقولى من تانى   آه يا سودانى
يا داخل الحسبه كانى   وملينا حضار

الليلة فيكى بالشحنه مالناش علاقه بالمحنه
ياما قدحنا وسيحنا وأصل ترباسك خسران

* * *

خاتم الخطوبه فى صباعك حطى دراعه فى دراعك
جاب هولك المسيو بتاعك وخشى وياه البستان

* * *

شافك كدا شرحه وبيضه هجم وقال أهى دى الصيده
وحاجه حلوه وعريضه يافا وحيفا وبر أمان

* * *

دخل ومدد فى حماكى لكن بقى يستناكى
ونيته فى اللى وراكى لحد ما يجس الخرفان

* * *

يا حلوه فين ورد خدودك يعنى الخواجه نحل عودك
وفين معاصمك ونهودك وصبحك حالك عدمان

آه يا سودانى

يا بنت بزياده الكافيه يا شيك يا حفافظه الجغرافيا
ونوم بلا قافيه ياام الزنار

* * *

الجاره سمعت تشخيرك واستعجبت على تأخيرك
من مناخيرك والدنيا نهار

* * *

ما تقومى والضهر حايدٌن دامين عطاك صباع ملبن
وقريب جدا مسقى جدوار

* * *

إزاى ما ترضى بدى قعده وتطلعى فى المطلوع ده
وعندك أعدا وأهلك أحرار

ون قلتـى صبرى وجهـادي داللى عـــــدا وراح
ون قلتـى مـاتت أولادى اللى مـــات ارتـــاح
والحى ساكت والحادي لــه بكـا ونــواح
ويشوف خيـال الفرقلـه يـــــُكتم فى الحال
الفحـــــل يضرب .....

تـفضل معاكـى الشرطيـه ون طلبتـــى حقـــوق
تظهـــر سوارِخ رسميـــه تتربــــــــط بخروق
والحجـه تصبـح مهريـه منتليــــه خـــــروق
ون كات مـا تنفـع دنتلـه تنعمــــل غربــــال
الفحـــــل يضرب .....

* * *

اللى يخلى ايــده معايـــه ربنــــا يخليـــــــه
واللى يعلـــق فيها رايـــه ربنــــا يوريـــــه
واللى بيحسبنـــا حمايـــه ربنــــا يحميــــه
من قبل ما يبيعوا الحلـه بكـــــره بالمتقـــــال
الفحـــــل يضرب .....

الجحش اذا صاحبـه يسيئـه ينقـــمص مـــا يجر
والطـور مـا يـرضى بعليقـه لما يلقـــاه مـــر
والمهـر مـا حـد يطيقـه لــو مـا يقـاش حـــر
والفحـــل يضرب بالقلـــه يطـــلب استقـــلال

احتلال سوريا

يـام الضـفايـر باشـاميـه يا جانطى خالـص ياطريـه
خـوخِك بكـام ردى عليـه وكـلمـينـى عـن الـرمـان

* * *

ياما فـى أيـام أفـراحـك شـبعنا عض فى تـفاحـك
أيام ما كان سـنك ضاحك ومحوطـاه بزبـيب لبنـــان

* * *

الأوله ، لما كل المسلمين ضارت ، خدم وعبيد
والتانيه ، حطوا بيناتهم قشلاقات فارت بنار وحديد
والتالته ، أسعارنا في سوق الغنم بارت ، نهار العيد

الأوله ، أمه خايبه والتاريخ معلوم
والتانيه ، جات ضربه صايبه من بلاد الروم
والتالتة ، قول جاتنا نايبه والكلام مفهوم

الأوله آه
والتانيه آه
والتالته آه

الفحل يضرب بالقله ــ يطلب استقلال

* * *

مالك شهقتى على العالى يالى مالك زند
مالك يا واقفه طوالى فى طريق الهند
يا مسلمة المسيو المالى يفقرك بالعند
والقطن ينضاف عالغله جوا بيت المال
الفحل يضرب .....

* * *

وتبصى فى الناحيه التانيه تلتقى القاضى
فارش وقاعد بالعنيه للشكل فاضى
يعد عمرك بالثانيه ويعيد الماضى
ويقوم ويحجز عالحله ويجيب الدلال
الفحل يضرب .....

* * *

وإن قلتى آه يا خواتي يانا ينضرب تليفون
م القنطره للشفخانه يحضر الكركون
بالبسكويت والجبخانه والحاجات البون
والخرق ينسد بفلسه والزعل ينشال
والفحل يضرب .....

على الأرغول

(تصريح ٢٨ فبراير)

الأوله آه
والثانية آه
والثالثة آه

الأوله بالبنادق سكتوا الثوار
والثانية جا اللورد ملنر يربط الأحرار
والثالثة تصريح في فبراير وأصله هزار

الأوله بالبنادق سكتوا الثوار ... ومدافع ، أهم فاضلين
والثانية جا اللورد ملنر يربط الأحرار ... ويترافع عن الغالبين
والثالثة تصريح في فبراير وأصله هزار ... ومش نافع وقولوا آمين

الأوله مين يمزق حجة ... الطالب في دين مطلوب
والثانية مين بس يمنع ... سلطة الغالب عن المغلوب
والثالثة تسلب ولكن ... قال لنا السالب أنا المسلوب

الأوله بالسهولة ... ضيعوا الأرواح
والثانية غول ابن غوله ... جار علينا وراح
والثالثة هيه المهولة ... تلتقيها مراح
والأوله آه ... والثانيه آه والثالثه آه

على الأرغول (الاستعمار)

الأوله آه
والتانيه آه
والتالته آه

الأوله ، شطبت تونس من الإسلام ،
والتانيه ، تحكم بلاد الهند والأهرام
والتالته ، حطت على حكم العراق والشام

الأوله ، شطبت تونس من الإسلام ، ... وجزاير طواها البين
والتانيه ، تحكم بلاد الهند والأهرام ، ... بأشاير وغمزة عين
والتالته ، حطت على حكم العراق والشام ، ... بذخاير وطيارتين

36. See for example its use in "B'il-Baladi", *Al-Sa'iqa* Vol. 42 no. 90 (22 July 1937), p. 10; republished as "Ḥāmid 'Ashur" in *Al-A'mal*, III (Cairo, 1976), pp. 138-143.

Here, as in " 'Alā'l-arghūl," *aṣl* may serve both to emphasise and to describe the foundation, here, of the bolt.

37. " Ah yā sūdānī," *Al-A'māl*, VII, pp. 55-57.

38. See also "Istiqlāl 'Adlī Bāshā" (references in note 24 above) for the image of the *khulkhāl*. For slightly differing interpretations of the *khulkhāl's* significance in this poem, see Al-'Azab, p. 171, and Booth, p. 239 n. 248.

39. Untitled poem published in *Al-Shabab*, Vol. VII no 192 (2 Oct. 1924), p. 1; republished as "A'ūzbillāh", *Al-A'māl*, VI, pp. 35-39. See Al-'Azab's general comments on this poem, pp. 184-185.

40. *Yallā ihtiknā:* phrase said when the speaker sees something amiss but cannot say or do anything about it in direct fashion.

41. *Arwām*, broken plural of the collective *rūm*. Throughout the poem are found clear references to foreign enterprise and foreign military activity; this polarity (Egyptian-European) is the dominant if not the sole one in the poem.

42. *'Alā gadd liḥāfak midd riglak*. See Aḥmad Taymūr, *Al-Amthāl al-'āmiyya* (Cairo: Markaz al-Ahrām li-al-tarjama wa-al-nashr, 4th pr., 1986), p. 327.

43. The staccato rhythm of the poem enhances the poem's force as *taḥrīḍ* (provocation). Certain other poems in the corpus exhort the Egyptian to become active in no uncertain terms. But it is not always clear when they were written. It will require a much broader sampling of the original texts, in their original context of publication, to advance hypotheses about the directions which dominant structures in his oeuvre take over time and how they work within the specific historical conjunction of the time of writing.

44. This is one of the points on which a certain double vision in political outlook emerges through the texts. While certain texts suggest a recognition that the goals of the liberal nationalist leaders (whether Sa'dist or Aḥrār) might not extend to include the needs and best interests of most of the Egyptian populace, there is at the same time unequivocal support for the Wafdist political line. Another crux is the support, at once, of a nationalist Egyptian line and a pan-Islamic line.

45. The poem was published just two months after the election; given the time necessary for Bayram's contributions to reach his publisher through French-Egyptian postal connections, one may assume that it was composed not long after the election. " 'Alā'l-rabāba," *Al-Shabāb* Vol. VII no. 161 (24 Feb. 1924), p. 1; republished as "Lagnit Milnīr", *Al-A'māl*, VI,pp. 26-28.

46. Elsewhere in the corpus, Bayram uses the active participles *shārī* (buying) and *bāyi'* (selling) in a colloquial metaphoric sense signifying, respectively, valuing someone *(shārī)* and betraying or letting someone down *(bāyi')*. This signification may form a secondary echo in this poem. (See the narrative *mawwāl* "Umm Khalīl" *(Al-A'māl*, III, pp. 133-137).

47. As did the "Banī Aḥrār." In fact, the Wafdists had boycotted the Constitutional Committee and the setting up of the parlimentary system in the view that to participate in it would be an admission of acceptance for the February 1922 Declaration.

26. The statement may also be directed sardonically to the English, in the context of the fulfillment of their goals, and to the Egyptians who supported the Resolution.

27. The diction in which Pharoanic and twentieth-century (A.D) history are brought together in "Tūt ānkh āmūn" poses a corresponding interplay of oppressive action vs. passivity. This was published in *Al-Shabāb*, Vol. no. 112 (18 March 1923).

28. Republished from *Al-Shabāb* in *Muntakhabāt al-Shabāb*, Vol. II, pp. 38-40. Republished in *Dīwān Bayram al-Tūnisī*, Vol. II, pp. 28-29 with the title "Is-sawra il-maṣriyya 1919: Il-Faḥl yiḍrab bi'l-qulla yutluḥ istiqlāl" and in *A'māl*, Vol. VI, pp. 13-14 under the title "Ṭarīq il-hind." Both of these later republications are missing the final two stanzas of the *Muntakhabāt* version as well as several minor modifications. Al-'Azab erroneously gives the occasion of this poem's composition as "the 1936 treaty" (Al-'Azab, p. 242).

29. In later publication this becomes *wāg'a*, "falling" "situated", which does not emphasise the personification of the addressee quite as *wāgfa* does.

30. *raḍya*, "content with" in later texts, yields a slightly different tone.

31. This may be a reference to the government's panacea for falling cotton prices, from 1921: buying the excess up without actually making needed changes in the structure of agricultural commerce. See Jacques Berque, *Egypt: Imperialism and Revolution*, tr. Jean Stewart (New York, Praeger, 1972), pp. 418-19.

32. There may be a second image suggested here, *gulla* as the camel gullet. This would mean that *faḥl* is also the camel, both beast of burden and proud symbol of Beduin endurance and self-reliance. It would suggest that the *faḥl* can do no more than vent his exasperation, though the threat of rebellion sounds through the idiom: when the *qulla* (camel's gullet) begins to move and expand, one gets out of the camel's path. The conflation of the images of stallion and camel suggest virility, renown, endurance and impatient strength.

The lack of an article to define "independence" suggests that the nationalist's rhetoric is equally undefined: what sort of an independence? *Il-faḥl* could also possibly refer to 'Adlī Yakan, Zaghlūl's adversary who carried out unsuccessful negotiations with Lord Curzon in London in 1921, as Prime Minister. If so, the irony of the epithet becomes stronger, and the suggestion of ineffectiveness greater: Yakan was no nationalist hero as Zaghlūl was.

33. Elsewhere in the corpus, the *ḥalla* becomes a double-entendre as it imagizes the womb in the context of sexual intercourse, particularly outside of marriage. An echo of that signification implants itself here, particularly as there is a suggestion throughout the poem, becoming dominant in the penultimate stanza, that the raped subject can have no recourse to the law. See the final stanza of "Il-Baladī: Tāgir diqīq", *Al-Shabāb* Vol. VI no. 152 (23 Dec. 1923), p. 1; *Is-Sayyid wi'mrātuh fī Maṣr, Muntakhabāt al-Shabāb* Vol. III (1925) (published serially in *Al-Shabāb* Vol. VI, 1923), p. 10.

34. "Iḥtilāl Sūriya," *A'māl* Vol. VII, pp. 59-60. Kāmil al-Bannā claims that this poem was composed "at the time *('inda)* of the French occupation," (Al-Bannā, *Maḥmūd Bayram al-Tūnisī: Qīthārat al-adab al-sha'bī*, p 88). The text itself suggests that this was composed considerably after the act of occupation.

Kūkh in Shami colloquial Arabic are plums; in Egyptian colloquial Arabic, they are pears.

35. For similar imagery see "Istiqlāl 'Adlī Bāshā" (references in note 21 above). On *bint al-balad* in the corpus, see Booth, pp. 163-169 and 239-241; Al-'Azab, pp. 157-172.

in folk narratives.

17. The reference to *bilād il-hind* (the lands of India but also of "the Hindus") recedes into the background through its non-inclusion in the general identification made in this *maqṭa' (kull il-muslimīn),* and the next *(umma khayba).* See note 14 above.

18. The subjection of local commodity prices to external forces is represented graphically: even on a feastday when each able Muslim is expected to slaughter an animal in thanksgiving, and thus when the market is tight, the prices that local products command are reduced to nearly nothing (either through price control, external flooding of the market, or local poverty which leaves the population unable to purchase--or consequently to eat, or to celebrate the feast). But *ghanam* is used elsewhere in the corpus as a metaphor for human groups as passive and unthinking. (See "A'ūzbillah" references in note 5 above, where the term is put into juxtaposition with *il-arwām.)* And the action of slaughter *(dhabḥ)* which is implicit in the image of *ghanam* on the feastday may not be irrelevant. As so often in Bayram's corpus, the line invites multiple interpretation.

19. See for example the contrast between *ibn il-'arab* and *bilād il-arwām* in "Kharīma yiqbaḍ wiyḥaṣṣal," republished in *Al-A'māl,* Vol. V (Cairo, Al-Hay'a al-'āmma lil-kitāb, 1977), pp. 65-69.

20. See al-'Azab, p. 279.

21. The verbal clause *ṭawāhā il-bayn* in L. 10 further pinpoints the same elements as objects.

22. Like the previous poem, this was probably published first in *al-Shabāb* not long after the February Resolution was announced. The earliest publication of it which I have found is " 'Alā'l-arghūl," *Al-Funūn,* Vol. II no. 80 (29 April 1928), p. 3. Republished in *Al-A'māl,* Vol. VI, pp. 19-20, under the title "Taṣrīḥ 27 fibrāyir."

23. Thereby allowing some ambiguity: throughout the corpus are to be found harsh attacks on those segments of the Egyptian ruling elite who cooperate either actively or tacitly in the maintenance of the British presence; here, these elements may well be implied as an adjunct to the main implied agent as drawn out in the rest of the poem, the British. For such attacks, see "Inn kunt tūt ānkh āmūnī- ahuwwa dā'l-maṭlūb", *Al-Funūn,* Vol. II no. 54 (16 Oct. 1927), p.7, republished in truncated form as "Khēbit il-kifāh" *(Al-A'māl,* Vol. VI, pp. 23-25: "Il-Kilām ig-gidīd fī's-sikka ig-igdīda", *Al-Shabāb* Vol. VII no. 201 (7 Dec. 1924), p. 1, reprinted as "Fī's-sikka ig-gidīda" *(Al-A'māl,* Vol. VI, pp. 49-50); "Dī'amlitak 'amla sakhīfa", *Al-Shabāb* Vol. VII no. 171 (4 March 1924).

24. Sa'd Zaghlūl, leader of the Wafd and popular hero for his leadership of the nationalist resistance to British control, was in exile for the second time while the constitution and unilateral declaration were in preparation. 'Adlī Pasha Yakin was asked by the king to form a government, and was the target of a Wafdist campaign of vilification which several of Bayram's poems express from a Wafdist point of view (see "Istiqlāl 'Adlī Bāshā", republished in *Dīwān Bayram al-Tūnisī,* Vol. II, Cairo, 1947, p. 32; in *Al-A'māl* Vol. VI, pp. 40-42 as "Istiqlāl 'Adlī;"Awāmir 'Adlī," republished in *Al-A'māl,* VI, pp. 45-48.

25. *Aṣluh,* which suggests the basis, foundation or origins of something, also acts in the colloquial mode as an expression of emphasis and explanation: "in fact," "actually." While this is the primary usage in the context of this line, the original meaning should be seen as a secondary, and significant, sense. This sort of double echo can be found frequently in Bayram's corpus, and is often meaningful in creating an ironic twist.

I am grateful to 'Abbās Aḥmad Labīb for calling to my attention the work of Marlin Naṣr, who has traced key usages in the speeches and writing of Gamāl 'Abd al-Nāṣir. While her approach to semantic linkage would need to be modified in important ways as a model for the study of didactic poetry, her construction of fields, linkages, networks, and oppositions is a starting point for this sort of textual analysis. See Marlīn Naṣr, *Al-Taṣawwur al-qawmī al-'arabī fī fikr Jamāl 'Abd al-Nāṣir, 1952-1970: Dirāsa fī 'ilm al-mufradāt wa-al-dalāla* (Beirut, Markaz dirāsāt al-waḥda al-'arabiyya, 1981).

9. Bayram began publishing this form in *Al-Shabāb*. I suspect that this poem was published there first, although it will be impossible to establish this until a full run of the publication is located. The earliest publication of the poem I have found is "Il-Bayramiyyāt: 'Alā'l-arghūl," *Al-Funūn* II no. 81 (6 May 1928), p.10. Republished in *Al-A'māl*, Vol. VI (Cairo, 1980), pp. 111-112, under the title "Il-Isti'mār."

10. Nabīla Ibrāhīm, *al-Dirāsāt al-sha'biyya bayna al-naẓariyya wa-al-taṭbīq* (Cairo, n.d., p. 280, quoted in al-'Azab, 278.

11. The term *mardūf* refers to this structure, suggesting the device of successive completion or complementarity. See al-'Azab, p. 276. As Rushdī Ṣāliḥ explains it, the structure supports "presentation of a problem (qaḍiya) ... and then the solution to this problem". (Aḥmad Rushdī Ṣāliḥ, *Funūn al-adab al-sha'bī,* Cairo, Dār al-fikr, 1958, Part I, p. 81).

12. For an example of this compositional form, characterized as a *shakwā* (plaint), see Ṣaliḥ, Pt 1, pp. 82-83. For a description of Bayram's use of this form, see al-'Azab, pp. 275-282. Al-'Azab notes that Bayram composed nine *mawāwīl mardūfa;* I have found two additional examples in *al-Imām:*" 'Alā'l-arghūl: it-tigāra wi's-ṣanā'a" (Vol. 31, no. 3 [3 Sept. 1933], p. 3); " 'Ala'l-arghūl" (Vol. 31, no. 7 [1 Oct. 1933], p. 18). Bayram used the heading " 'Alā'l-arghūl" for other types of *mawāwīl* published in *al-Imām* as well.

13. The use of *al-ahrām* (The Pyramids) as a symbol for Egypt which imagizes the Pharoanic heritage and hence invokes past power and glory invokes a contrast with Egypt's present status as passive, occupied object. The use of Pharoanic images is frequent in the corpus, particularly in poems from the 1920s, and suggests attention to the call for Egyptian (as opposed to Arab or Islamic) nationalism popular at that time (for a good example, see "Tūt ānkh āmūn," *Al-Shabāb,* Vol. 6 no. 112 (18 March 1923), republished in *Muntakhabāt al-Shabāb,* Vol. II (Cairo, 1923), pp. 16-17, and in *A'māl,* Vol. VI, 17-18.) But in Bayram's corpus, it coexists with other available frameworks for identity and solidarity--one of the ideological tensions, or at least multiplicities, in his oeuvre which call for further investigation.

14. In the early corpus India represents a consciousness of the linkages between the machinations of Europe in the Arab-Islamic lands and elsewhere. References to other non-Arab lands or peoples are sparse. This suggests that a consciousness of community with other non-European peoples/nations was limited at this point in the oeuvre to expression of the common experience of colonization/occupation by European powers. For the historical period in question, a link based on the negative experience of common oppression rather than on a positive identification is not surprising. (For other references to India, see "Il-Faḥl yiḍrāb bi'l-qulla yuṭlūb istiqlāl", discussed below; "Il-Qanāl", republished in *Al-A'māl,* Vol. VI, pp. 136-137).

15. These notations of types of control contrast further with the reference to Islam in the first line of the *farsh;* the action described there emphasises a process of cultural control through obliteration of the system of belief and legal organization of the occupied object.

16. *Ṭawā* echoes a verb often coupled with *bayn:* the phrase *tawāhu/hā il-bayn* is found

on more than the shared circumstances of external control. This emerging identification will characterize Bayram's topical political poems increasingly from the mid-1930s, influenced not only by changes in the internal balance of forces in Egypt but also by the growing popularity and potency of ideas of Arab nationalism and third-world solidarity.

NOTES

1. I am indebted to 'Abbās Aḥmad Labīb for his critical reading of an earlier draft of this article, and to Maḥmūd Amīn al-'Alim for his comments. I am also grateful to Nelly El-Aref for her help.

For a biographical sketch of Maḥmūd Bayram al-Tūnisī focusing particularly on his activities in journalism before and during exile, see Marilyn Booth, "Egypt in its Own Words: Maḥmūd Bayram al-Tūnisī (1893-1961) and the Literature of Vernacular Expression (1920-1934)," D Phil. Diss. Oxford, Michaelmas 1984; Chapter I. Particularly useful for the early period are the works of 'Abd al-'Alīm al-Qabbānī (*Maḥmūd Bayram al-Tūnisī, 1893-1961*, Dār al-Kātib al-'arabī li-al-ṭabā'a wa-al-nashr, Cairo, 1963) and Muḥammad Kāmil al-Bannā (*Bayram al-Tūnisī kamā 'araftuhu*, Maṭābi' al-ṣabāḥ, Cairo, 1961, and *Maḥmūd Bayram al-Tūnisī qīthārat al-adab al-sha'bī*, Tunis, Al-Dār al-'arabiyya li-al-Kitāba, 1980).

2. On *Al-Shabāb*, see Booth, Chapter I, and pp. 338-339.

3. On *Al-Funūn*, see Booth, Chapter I, and pp. 340-342; and comments throughout al-Bannā's earlier book.

4. Most of the treatments of Bayram's life and career give copious excerpts from his corpus according to broad thematic division. The numerous articles which have been written on him tend to focus on various life experiences, often illustrated by passages of *zajal*. (There has also been a tendency to read first-person references in the poetry as unmediated references to an authorial autobiography rather than as appropriate metaphoric usages.) A recent study which focuses on the formal organization of the *zajal* corpus falls into the same approach by describing sets of poems briefly according to categories of human images. See Yusrī al-'Azab, *Azjāl Bayram al-Tūnisī: dirāsa fanniyya* (Cairo, al-Hay'a al-miṣriyya al-'āmma li-al-kitāb, 1980).

5. Much groundwork remains to be done before it is possible to attempt any definitive study on Bayram's oeuvre. No edition of his poetry exists which provides original published texts and publication data; much of the prose which appeared in the 1920s and 1930s has never been edited and republished.

6. From "Gandhī," republished in *Al-A'māl al-kāmila li Bayram al-Tūnisī*, Vol. VII (Cairo, Al-Hay'a al-miṣriyya al-'āmma li-al-kitāb, 1982) [hereafter,*Al-A'māl*], 21-24.

7. Texts of poems discussed may be found at the end of this article.

8. Work in progress includes tracing the varying use of certain key terms through the oeuvre, linking them horizontally and linearly according to the situating of the poems and prose works themselves in a specific historical and production context to the extent possible (terms such as *umma, waṭan, gōm, balad/bilād, ibn/bint al-balad, maṣr/maṣriyīn, rūm/khawāga/ūrūbī*; the slippage between *Arab* and *Muslim* as labels of community) .

Banī Zaghlūl's reply, in turn, shows the heroes upholding the principle of legal/constitutional process.[47] Moreover, it links the notion of electoral process to a sanctified struggle through the choice of diction:

قالت الأمير زغلول دى حرب الشرايع

Amīr Zaghlūl said "This is war according to law"

Thus, the side of Banī Zaghlūl is placed firmly on the side of the law--whether constitutional or divinely ordered. Further sanction is suggested in the passage's echo of the poem's opening invocation, where the Prophet is characterized not only as "the one sent" but also as *il-muntakhab* (the elected, the chosen). And the poem is marked by other oppositions which echo terminology familiar to listeners of folk epics. The poem ends with a direct address that reverberates back to that of *akkālīn il-laḥm,* preceding an oath and a challenge which presumes the victory of Banī Zaghlūl and notes the grounds of its struggle:

يا آكلين الحق زحتم في نايبه والحق ده ينعاد ولو كان ضايع

O eaters of right/truth, go to hell
That right/truth will be returned even if it has gone astray

The poles of conflict here are shifted from *rūm* vs. *'arab* to forces within Egypt itself--seen as hero vs. allied villains, wherein Lord Milner (synechdoche for the British government) is *éminence grise* rather than ghoul. The back-and-forth movement between poles of the conflict as agents of action--Banī Zaghlūl and Banī Aḥrār--is in contrast to the unidirectional dominance of a single class of agents acting upon a single class of objects.

Thus, both in poems taking internal political circumstances in Egypt as their referential focus, and in those which make links between Egypt's experiences and those of other peoples, the framework is one of opposition between exclusive groups, although the specific poles of opposition vary, as does the definition of community according to the conception of what is most threatening to Egypt's autonomy. And the terms and context of opposition are concretized through the interplay of verbal structures with this shifting definition of conflicting poles.

Further work on dating the corpus will help to clarify the shifts and silences in one writer's political vision of Egypt. This will also aid in tracing the development in Bayram's writings of an identification, between a community defined as "Egyptian" (with shifting reference as to what "Egyptian" includes and what it means) and other communities, based

which "Bani Zaghlūl" must fight. Polarization is further defined with reference to the human context in which the conflict takes place; the term *ashrāf* with its religious connotations takes on an ironic sense and the flight of "the nobles"--whether a physical or a metaphoric one--is contrasted to the situation within Egypt, bringing to mind the opposing images which the political parties had at the time--the Aḥrār as *ḥizb al-dhawāt* (party of the aristocrats) and the Wafd as *ḥizb al-fallāḥīn* (party of the peasants--and, by extension, the urban poor):

واتغربت اشرافنا عن ديارهم ...
واتيتمت أطفـــال ....

Our nobles have become estranged / traveled west from their homes...
And children have become orphaned...

Animal imagery returns as the focus shifts to another battleground, the election, imagizing the conflict as one between wild beasts with clear symbolic identities. "The lions"--Bani Zaghlūl--become clearly distinguished for their opponents, "the hyenas". The contrast in their interests with regards to the populace is brought out sharply not only through the images but also through apposition and invocation to a broader constituency. "The lions" are coupled with an invocation--"o folk"--while "the hyenas" are described as "eaters of human flesh."

في الانتخابات ياناس بانت اسودها   من أكالين لحم الأنام الضبايع

In the election, o folk, her lions were sorted out
From the voracious eaters of human flesh--the hyenas

The "tribe" invoked ("o folk") calls for its leader:

صاحــت بنـي زغلـول ألا يـا سعـــده

Banī Zaghlūl cried out, Verily O Sa'd

The contrast between the two continues to structure the narrative through dialogue; Banī Aḥrār's response pits violence against the recognized procedures of electoral process. Declaring their intended methods, the Banī Aḥrār substantiate the narrator's epithet for them as "the eaters of human flesh":

قالــت بنـي الاحـــرار نحـــارب بسيفنـــا

Banī Ahrār said "We fight by our sword"

characterized through an uncomplimentary descriptive animal epithet. The subject-object referents of this line parallel those of the "introduction" a few lines earlier; in both, the heroes are the agents of action and their adversaries are the objects and recipients of the action:

ركبت بنى زغلول ترخ الأعادى ...
حاشت بنى زغلول كلاب البوادى

Bani Zaghlūl rode, to drive away the enemies ...
Bani Zaghlūl held back the dogs of the desert

But the victory--or holding action--does not go unchallenged:

ومين يحوش الكلب والكلب جايع

And who holds back the dog when the dog is hungry?

Thus is the second pole of the conflict introduced and the narrator's sympathies established, with the use of debasing animal imagery. But this rhetorical question, which ends the initial introduction of the narrative situation and characters and precedes the more specific development of the narrative, also extends the metaphoric field of the "dogs of the desert". "The dog" is wild, roving, and hungry; it may refer both to the immediate enemies of Banī Zaghlūl and to the hovering ally of these enemies, a linkage which is made in the terms of economic interests:

دخل السفير ملنر على مصر شارى   قالت بنى الأحرار حدانا البضايع

Ambassador Milner arrived in Egypt buying
Banī Aḥrār said "We have the goods"[46]

The enemy's interest and alliance is underlined further but at the same time his advance is checked somewhat by a negative, as an allusion is made to Zaghlūl's call for a boycott of the Milner Mission, a call to which *most* of the populace responded firmly:

لم يلتقى ملنر خلاف المنادى   امير بنى الاحرار في مصر بايع

Milner met none except the auctioneer
The Amīr of Banī Aḥrār is selling Egypt

As the alliance between the agent/occupier and the Liberal Constitutionalist leaders (al-Aḥrār) is defined as one of shared interests vested in the language of commerce, "Banī Aḥrār" emerge not only as the local representative of foreign interests but also as the main adversary

And the portrait of the Egyptian, now awake, is in contrast, as the usually negative adjectives *tilim* and *barid* take on positive connotations:

والمصرى واد جن مقارد   وتلـــم بـــارد

> And the Egyptian is a jinni-like lad, clever as a monkey
> Blunt and cold

In this poem, the transition from one-way to two-way direction, supplemented by imperatives and epithets which lash and tear down the interloper as they build up the pole of "us", moves the opposition of forces onto a plane of active combat. The linguistically structured agent/object, powerful/powerless dichotomy begins to break down. The "us" versus "them" polarity is not guided here by a one-way verbal direction.[43]

Nor is this polarity always defined according to an "Egyptian" vs. "foreign" standoff. As a Wafdist strongly loyal to the leadership of Sa'd Zaghlūl, Bayram was harshly critical of forces opposed to the Wafd--particularly those, as I have suggested, which took a more conciliatory stance towards the British, a perspective which he links frequently with the power of personal economic interests.[44] Seven months before the poem discussed above was published, a poem had appeared in *Al-Shabāb* which took a retrospective narrative glance at the internal political situation in Egypt from 1919 until the first parliamentary elections of January 1924 in which the Wafd gained an overwhelming victory.[45] In this poem, the agent-action-object structure is submerged in a standoff of agents; the narrative shifts back and forth from one pole of conflict to the other. These agents are both Egyptian; the entrance of the (external) agent that was dominant in " 'Alā'l-arghūl" is implied to be catalytic but it is not central to the conflict which structures the narrative. Published in *Al-Shabāb* under the heading " 'Alā'r-rabāba," this poem is constructed upon another compositional form drawn from the oral culture: a folk epic, a framework which the poet had already employed in *al-Shabāb* to narrate and comment upon the Greek-Turkish hostilities of a few years before. As in any epic, there are heroes--and there are knaves. The traditional invocation to the Prophet, coupled with an invocation to *Miṣr is-sa'īda,* opens the way for introduction of the heroes in the diction of tribal identity and for introduction of their adversaries as well, defined simply and from the heroes' point of view as "the enemies". As the conflict takes shape, the identity of "the enemies" as the spectre which the heroes must and can overcome is given sharper focus, one which puts the audience unequivocally on the heroes' side, for their adversaries are

imperatives which transform the attacks already made into a battle call. These are set against a reminder of passivity which has led to successful foreign military action in the past:

حط المسدس في يمينك — اللـه يعينـك
واعمل لنا صحبة ودينك — واملاهـا نعيـر
لأن فيها برم فـارت — وهـم بـارت
وحدايات عفاريت طارت — في أرض أبـو قيـر

Put the pistol in your right hand
	God give you aid
And make us a company, by your faith
	And fill it with clamor
For in it [Egypt] cooking-pots have boiled over
	And cares have gone to nothing
And devilish vultures have flown
	Into the land of Abu Qir

Signs and representatives of the foreign invasion lead to another series of imperatives, intersected by an echo of a popular proverb[42] and recalling the earlier diction with which "bakers" were attacked:

اسمع كلام مخلص أبده — اهبد هبـده ...
* * *
من مد في فرشك رجليه — اتكـه عليـه
بالحيل وبظظ في عنيه — من دون تأخيـر

Listen to sincere words, and begin
	Strike a real blow...

The one who has stretched out his legs in your bed
	Press upon him
With strength and poke your finger in his eyes (make him pay)
	Without delay.

The tables are turned; it is now "the European" who is soft and easily crushed:

صنف الأوروباوى مرخرخ — بشت ملخلـخ
من شخطه والثانيه يسخسخ — ...

The European type is flabby
	A tottery Ganymede
From one loud oath or two he faints...

significant. In other words, the very lowest and poorest material and physical perch (*'alā 'il-balāṭa/'alā 'l-ḥadīda,* "broke") is destroyed by this sort of entrepreneur. But more specifically, in the poem's context, *balāṭa* may refer to a circular object made of red brick on which bread is baked inside the traditional oven. If the *balāṭa* is broken, bread cannot be baked. Or, *balāṭa* could refer to a grinding stone. Taking both possibilities, this line suggests the destruction of local means of production by the (foreign) entrepreneur--while the local populace does not even protest. Not only that--the ground-up stone is used, it seems, to adulterate Egypt's bread. *Takna* (stand) may refer to the oven itself; placing these ingredients in its bottom may suggest surreptitiousness as well as careless and unappetizing production methods. It is interesting that the entrepreneur is described as using (taking over) the local traditional means of production; both the physical and the economic nutrition of the Egyptian poor have been taken over and destroyed by the entrepreneur.

This situation elicits an oath connoting both helplessness and disgust, and further attack on *il-arwām*[41] by means of insulting epithets drawing on animal imagery. This device is found often in Bayram's poetry, and earlier in this poem an animal epithet familiar in the colloquial is employed with reference to "us" *(il-ḥimīr).* All builds to an insult carrying particular force in its reference to an animal not touched by Muslims:

اعوذ بالله دى الأروام ولادى الأغنام اللى ما ينجع فيها كلام الا بسواتير
ما حد حقه الحرق بجاز غير الخباز وقلع عينه بالخراز ابن الخنازير

God save me from this! Are these foreigners or sheep
With which no speech succeeds but the chopper
No one deserves burning by kerosene but the baker
And poking out his eye with an awl - son of pigs

The opposition between poles is sounded in the juxtaposition of *halāk* and *amlāk:*

نهار ما تبقى الناس في هلاك يبنى الاملاك

On the day people become poverty - stricken, ruined
He builds estates

But the call for action which sounds through the attacks above is specified as the narrator calls his countrypeople to awaken and notice the sources of worsening circumstances, which he suggests (as in previous poems) are not only brought from outside but self-inflicted through ineffective leadership and apathy. This invocation is followed by a series of

Sudan, the tone of hopelessness is tempered and indeed challenged by the speaker's call for arousal and action, thus suggesting a transition from despair at the active/passive dichotomy to anger which carries a positive note of action.

A similar shift is found in other poems from the mid-1920s, although it will require further efforts to establish a firm dating of Bayram's poems in order to trace such shifts precisely--and of course the complexity of vision and artistic expression in the corpus precludes any absolute periodicization. The conception of a dichotomy remains: two poles locked in combat, one of which through its power and activeness as agent is winning. Yet, a different note sounds. For example, if we look at a poem published in October 1924 in *Al-Shabāb,*[39] (thus, towards the end of Zaghlūl's ministry, and just a month before the assassination of Sir Lee Stack), we find that the opening is a direct address in which a hortatory tone emerges through the use of the introductory interjection *alā:*

الا البلاد ياولاد مالها مقلوب حالها

What of the country, lads, what's the matter? It's all topsy-turvy

The speaker goes on to provide an interpretation: Egypt is not only asleep, but fast asleep *(shib'it tashkhīr).* The two poles of conflict are set in contrast almost immediately, recalling the diction of poems already discussed, although there is a note of challenge in the characterization of *"bilād ir-rūm"* as *il-bilād il-dūn,* "the low (base) countries":

اما بلاد الدون ربحت مصر اندبحت

As for the base countries, they've profited; Egypt has been slaughtered

These countries, the narrator notes, "are behind us with the cane/ and the cudgel until they've worn us down and we've become donkeys." The focus grows more specific, centering on entrepreneurs in Egypt, especially European ones, and particularly bakers. The attack through epithet suggested by *il-bilād il dūn* is re-sounded as "bakers" are described each and all as "boor, dullard/his ear closed tightly at the time of crisis...". But the opposition of *ribḥit/indabaḥit* is recalled through specific description:

طحن البلاطه وسكتنا يالله اهتكنا وحطها في قعر التكنه وخلطها شعير

He ground up the tiling and we remained silent, disgrace upon us
He put it in the bottom of the *takna* and mixed it with barley.[40]

Balāṭa may refer to paving tiles or stones. Taking this general sense, the expression *gā'id 'alā'l-balāṭa/il-ḥaṭṭa il-balāṭa/il-ḥadīda khadūh* may be

Wafd's demands.[37] But as "the female neighbour" (Egypt) rouses the Sudan, late in the day though it be, a note of hope and positive action is sounded. Like Egypt, the Sudan wears a *khulkhāl* (anklet), a familiar traditional adornment of the Egyptian/Sudanese peasant woman or of *bint al-balad.* Its quality as a gift is undermined, however, as it symbolizes the recipient's possession by another--the *khulkhāl* here is a sign of betrothal or marriage. But not only that--it represents a deception and a cheapness which belies any notion of respect or regard. Rather than being composed of true precious metal, it is merely plated, hiding a baser material beneath. The *khulkhāl* becomes a means of restraint, as it becomes a metaphor for occupation and control, a weight to drag the woman down. It is a burden ill-concealed below the shining silver of an offered "gift":[38]

والخلخال اللى جالك مطلى   على سوم اصلى
لا يخلى رجلك ولا رجلى   تعرف تندار

And the anklet which came to you is plated
    Claiming to be real (silver)
It allows neither your foot nor mine
    The ability to turn away.

Egypt then addresses her southern neighbour, chidingly, as *maksūrit ir-raqba,* (broken-necked, powerless). This addressee's situation is even worse, it seems, that that of "you who have no forearm." She counsels the Sudan to "learn to pluck the goose/and how to play at butting"--or how to become an agent rather than an object of action. Thus may she end Egypt's "scandal" and her own--situations linked intimately, in the eyes of the nation.

Unidirectionalism Tempered

The " 'Alā'l-arghūl" poems discussed earlier, offering the language of violence and defeat, may well have been published first in *Al-Shabāb,* the first following the dashed expectations of 1919 and the second in the bitterness following the announcement of the February 1922 Resolution. In these poems, the note of passivity and hopelessness dominates, constructed through the agent-verb-object structure and the imagery, and accompanied by the hint that it is not only the invader's might but also the passivity of the invaded which is to blame. But the language of violence, unidirectional force, and rape set against weakness and ineffective nationalist rhetoric (for instance, in "Il-Faḥl...", first published no later than 1923), begins to shift. In the address to Neighbour

Ahh the days of your wedding feasts
        How we satiated ourselves on your apples
In the days when your teeth showed in laughter
        And you surrounded them with Lebanese *arak*

But recent history - -the internal decay of societies--is brought in subtly to bear, as the breakdown of territorial resistance is suggested through a sexual metaphor for "the last bastion" of resistance:[36]

واصل ترباسك خسران

And at base your bolt is in ruins

The only possible result is the passivity of acceptance, as legal means are constructed to justify the rape and "monsieur" has his way:

خاتم الخطوبه في صباعك   جاب هولك المسيو بتاعك
حطى دراعه في دراعك   وخشى وياه البستان

The engagement ring on your finger
        Was brought by your "monsieur"
Place his arm in yours
        And with him go into the orchard

As in "Il-Faḥl...", territorial and economic occupation are seen to have an ulterior motive--European expansionism has its own logic:

دخل وصدد في حماكى   ونيته في اللى وراكى

He entered and stretched out in your sanctuary
        His goal is that which lies behind you

And the conclusion is one of hopeless mourning, wherein "the foreigner" is the agent of the action and thus of the result described in the poem:

يا حلوه فين ورد خدودك   وفين معاصمك ونهودك
يعنى الخواجه نحل عودك   وصبحك حالك عدمان

Sweetheart, where's your cheeks' bloom
        Where are your wrists and your breasts
I mean, the foreigner has emaciated your figure
        Till you've reached a state of nothingness

Another sister--or neighbour--is chided for her inaction, in the context of the fraught issue of unity between Egypt and the Sudan, one of the

With biscuits and ammunition | And the things on credit
And the hole is blocked with a cork | The anger is siphoned off

Further lamentation brings no help; seeing merely "the shadow of the whip" silences the potential resister. As in " 'Alā'l-arghūl," and foreshadowed by the presence of the sequestering judge, it is clear that legal documents are no use. We find a similar image and diction in this poem:

والحجة تصبح مهريه   ممتليه خروق

The document becomes worn out   Full of rips and tears

In this poem, the dominant structure which establishes the power relationship, suggests the dichotomy of active and passive, and provokes the question of responsibility, is not so much a transitive verbal structure but rather elaboration of an image through the second person address to Egypt, personified, an elaboration supplemented by her syntactic position as the object and recipient of action.

A brief look at two other poems shows the same strategy. The motif of legalized rape surfaces more than once in Bayram's poems on imperialist activity in the region: Egypt, occupied, has her equally oppressed sisters. The conflation of sexual metaphoric imagery and the suggestion of possibilities for economic exploitation marks the opening of "The Occupation of Syria",[34] as a French lexical invasion foreshadows the story:

يام الضفاير يا شاميه   يا جانطى خالص يا طريه
خوخك بكام ردى عليه   وكلمينى عن الرمان

O braid-tressed maiden, Syrian woman
Very "gentille" tender one
What price are your plums, give me an answer
And tell me of your pomegranites.

As in "Il-Faḥl..."[35] the dominant tone established from the start is that of sorrow and despair, in the context of reminiscenses of better times--*ayyām afrāḥik* may refer either specifically to weddings or more generally to "happy days."

ياما في ايام افراحك   شبعنا عض في تفاحك
ايام ما كان سنك ضاحك   ومحوطاه بزبيب لبنانى

The term *il-faḥl,* the stallion, is a common metaphor for the strong and sexually potent male and also for the celebrity of well-known persona.[32] Here, it is probably a reference to the nationalist spokesperson Sa'd Zaghlūl. The *qulla* (traditional pottery waterjug) conjures the colloquial expression *kasart waraah qulla* (literally, I broke the *qulla* behind him), said after one has expelled an unwanted, undesireable individual from one's presence. Indeed, this expression was used as a rallying cry during the events of 1919 with regards to the British. But how far will this carry the *faḥl?* The rape is occurring simultaneously with a nationalist rhetoric which, it is suggested, may represent no more than an active and virile image, an appearance which masks ineffective speech.

The poem goes on to note the means by which the woman "with no forearm" can be controlled: the threat of force, the police apparatus, and coercion through the preferential allocation of scarce goods are accompanied by a legal system mainly concerned to "impound the cooking-pot/and bring the auctioneer." The *ḥalla* (cooking-pot) is a concrete image for the fundamental possessions of daily life (suggesting that the foreign rulers are stripping Egypt even of her basic implements of existence, are stripping even the poor).[33] It is only the rapist who can work the legal system with success, and through cooption of the local bureaucratic structure. Again, it is not just the British who are invoked: "the auctioneer" (and "the judge") may well refer to those Egyptians who were taking a more cautious line (and one, it is suggested here and elsewhere, which is linked to individual self-interest) than that of Zaghlūl.

Egypt cannot even complain without being immediately quashed: any expression of dissatisfaction on the part of "the woman" brings the variety of means articulated in the first poem discussed above to bear on the objects—armed force (Qantara was a major British military base), pitiful bribes, the allure of material acquisition on credit (a reference to Egypt's foreign debt):

وان قلتى ياخواتى يانا	ينضرب تليفون
م القنطره للشفخانه	يحضر الكركون
بالبسكويت والجبخانه	والحاجات اليون
والخرق يتسد بغلـه	والزعل ينشال

And were you to say "Aah, sisters, aah" A telephone call would be made

From (remote) Qantara to the donkey pen The police arrive

a "protector"--Egypt's sons and perhaps its daughters too, although the image of "forearm", particularly in the context of this poem, suggests a physical strength traditionally associated with male spheres of conduct. She is capable only of lamenting her state "out loud" but not of backing up complaint with action. But her fate is cemented by geographical position, emphasised by *ṭawālī*, which signifies physical placement ("directly") but may, secondarily, also suggest temporal duration ("always"). A stationary situation is suggested by the active participle *wāqfa*.[29] The subject's weakness is indicated further in the next line, where the active participle is one, semantically, of submission:[30]

يا مسلمه المسيو المالى　　　يفقـــرك بالعنـــد
والقطن ينضاف عالغله　　　جــوا بيــت المـــال

You who submit to Monsieur Moneybags
As he impoverishes you with a will
While the cotton is added to the grain
Inside the state treasury

Here, the status of active subject shifts to "Monsieur Moneybags" whose rape is an economic one; the force of his action is fortified through the qualifying prepositional phrase *b'il-'ind* (deliberately, with stubbornness). The use of a European term to describe the European interloper is a frequent device in Bayram's wrtings which suggests that the invasion is not only one of political force or economic pillage but also of cultural (linguistic) imposition. Here, the term also serves to emphasize the gulf between the two subjects, Egypt/woman and the "monsieur", the one powerless and the other armed with financial vigor.

And from the start, Egypt's rape by "Monsieur Moneybags" *(il-misyū il-mālī)* is linked by association to the ongoing accumulation of national wealth in agricultural products through monopolization inside the state coffers.[31] At the same time, the term *bayt il-māl* has an Islamic pedigree, and perhaps suggests that the foreign presence is set against not only the state (Europe-Egypt) but also against the community of faith (Christendom - Dār al-Islām).

It is only now that we see a possible rival to the "monsieur" emerge, in a line which becomes the repeated refrain of the poem:

الفحل يضـرب بالقلـه　　　يطلـــب استقـــلال

And the stallion strikes with the waterjug
Demanding an independence

an audience with a second-person reference--a warning of things to come, as *mizāḥ* recalls *ḥizar* and posits a sardonic judgment, possibly shading into a rhetorical question to the addressee, upon the course of events:

والتالته هي المهوله تلقيها مزاح

The third, it's the one to dread - you find it a jest... (?)

The combination of a specifically directed and dominant agent-verb-object structure and a lexicon of terms recalling force and seizure establish the dominant tone, direction, and "message" of each poem.[27]

From Syntax to Image

The language of force, dominance, and pillage is not employed only in those poems which invoke, describe and judge political events in a direct and topical manner. This language also intersects with a dominant image found in Bayram's corpus, and particularly in poems published in the 1920s, as we find Egypt imagized as a woman. In the poems which celebrate Egypt's wealth and fertility, and which communicate the narrator's longing for Egypt from an enforced distance explicitly noted, the image is that of the nurturing mother or the beloved who is yet beset with ills. However, in those poems which treat the relationship between *bilād ir-rūm* and *ibn/bint il-balad,* the image is that of a weak, passive and mournful woman, subject to strong-arm, implicitly or explicitly male, treatment. The motif of legalized rape captures her situation--as suggested, for instance, in "Il-Faḥl yiḍrab bi'l-qulla yuṭlub istiqlāl."[28] This poem was first published in *al-Shabāb* between 1921 and 1923. In it, as in "Il-Isti'mār", Egypt's occupied status is linked to British activities in India, for Egypt stands "directly/on the road to India." Egypt is personified and addressed in second person as a female:

مالك شهقتي على العالي   يالي مالك زند
مالك يا واقفه طوالي   في طريق الهند

What ails you, that you sob so, out loud   You who have no forearm
What ails you, O one standing directly   On the road to India?

Paronomasia links the woman's resigned state and her lack of power, through the double use of *mālik* as, first, the query "what is the matter with you?" and, second, a negation of the possessive *lik (mā-lik zind).* Her lack of a "forearm" suggests both physical weakness and lack of

الأولـه مين يمزق حجـة   الطـالب في ديـن مطلـوب
والتانيـه مين بس يمنـع   سلطة الغالب عن المغلوب
والتالتـه تسلب ولكـن   قال لنا السالب انا المسلوب

The first, who shreds the document of the demander in a debt demanded?
The second, who bars the authority of the victor from the vanquished?
The third, she plunders but the plunderer said to us "I'm the plundered"

"The seeker" refers us back to the collectivity of *is-suwwār,* the unsuccessful attempts of the Wafdist leadership to negotiate independence in London, and the uncompromising stance of Zaghlūl. The (silenced) demand has the formal backing of a mandate from the people but still cannot overcome the *ghālibīn* --as the diction of the extended *farsh's* second "aah' is repeated and the *suwwār/ahrār* now become "the defeated," as postwar promises of the allies are seen to be a sham. In the third "aah", the motif of force sanctioned through legal/diplomatic process is underlined as the plundering subject *(is-sālib)* tries to claim the status of the wronged object *(il-maslūb)*. The vocabulary of plunder clashes with the narrated attempt by the British and their local allies to establish the legality of a unilateral declaration which insured continued British control over four points: Egypt's foreign alliances, an ongoing military presence in Egypt, continued immunity for foreigners from local laws, and the status of the Sudan.

The final group of "aah"s--a second *ghitā'* which is a further contraction--offers a set of statements which declare outcomes or evaluations of the series of events that have framed the *farsh* as well as advancing an indirect comment on the first *ghitā'*. The same dominant structure of acting subject/acted upon object with the same referents is again found, again with a pronominal plural subject in the first line:

الأوله بالسهوله ضيعوا ارواح

The first, with ease they wasted souls

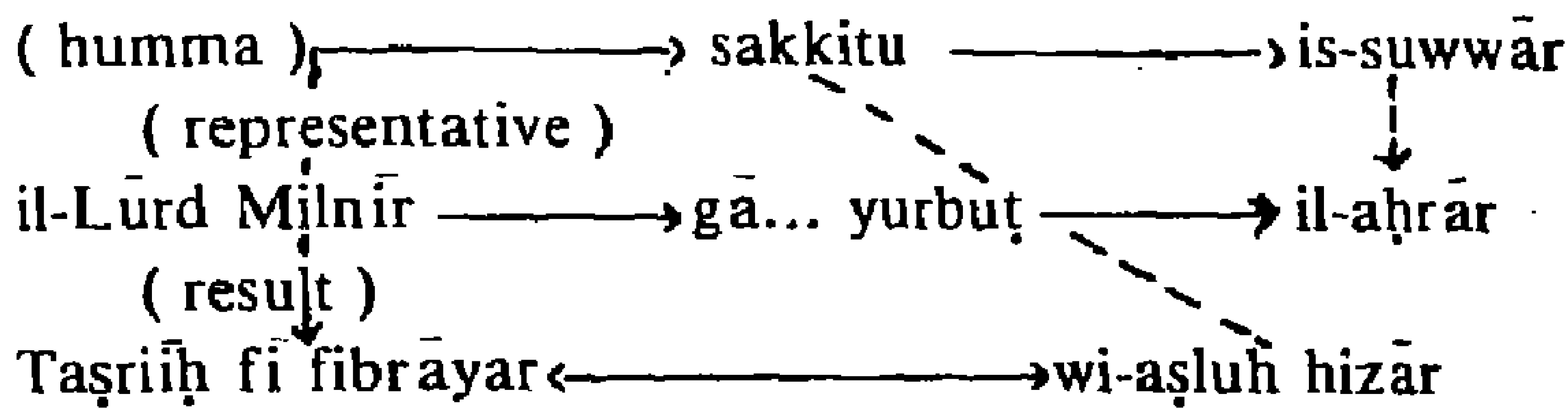
The second line metaphorizes Lord Milner as the *ghūl* (ghoul) of folk belief, not only a *ghūl* but the son of a *ghūla,* Mother England:

والتانية غول ابن غولة جار علينا وراح

The second, a ghoul son of a ghoul bore down upon us and left

The third statement--a nominal structure as in the third lines of the previous units--evaluates the fact of the Resolution and once again invokes

The verbal noun *hizar* makes an equivalence which sums up the narrator's evaluation of this progression of historical events (following Zaghlūl's lead that the Declaration was traitorous to the nationalist cause).[25] The vertical structure of components in the unit, through the linking power of the end rhyme, shows a digression from *is-suwwār* to *il-aḥrār* and finally to *hizār*.



Accretions in the next *maqṭa'* extend the emphases of the basic "aah"s.

الأوله بالبنادق سكتوا الثوار ومدافع اهم فاضلين
والتانيه جا اللورد ملنر يربط الاحرار ويترافع عن الغالبين
والتالته تصريح في فبراير واصله هزار ومش نافع وقولوا آمين

The first, with rifles they silenced the rebels
and cannon - well, they still remain
The second, Lord Milner came to bind the Ahrar
and put the case of the conquerors
The third, a declaration in February
and in truth, it's jesting and to no benefit, so say "amen."

In the first line, the force of *sakkitu* is emphasized further as the means of action are named, and their permanence is suggested. In the second, as Lord Milner has "bound" the object, he fulfills his mission--to "legalize" the British presence in a sense; the use of terminology with a legalistic echo *(yitrāfi' 'an)* resonates against the epithet *il-ghālibīn,* which suggests victory through force. In the third, the evaluation of the Declaration is followed by a plural imperative: the only active response possible is a collective utterance of finality and despair, yielding the sense that events will not work out as the speaker would wish.[26]

The second set of "aahs"--complements rather than accretions, comprising the *ghiṭā'* --expands upon the reference to forced action through the use of "legalistic" or at least pacific means, even as it represents a contraction from description to evaluation. The diction and syntax extend the active/passive, powerful/powerless dichotomy through the vocabulary of victory and plunder. The evaluation of the events and circumstances described in the *farsh* is, in this case, framed as rhetorical questions (in the first and second lines of the *maqṭa'):*

The first, with rifles they silenced those who revolted
The second, Lord Milner came to bind the free
The third, a declaration in February, and in truth it's jesting.

In the first line, neither pole of the relationship/opposition is mentioned with specific reference to spheres of national identity--British or Egyptian--or to the poles of colonizer and colonized; the actor/subject of the first line is implied through the context.[23] The object of the first line consists of the rebels, acted upon through a verb which conveys semantically a smothering dominance, an ability (and desire) to cut short the revolution;

الأوله بالبنادق سكتوا الثوار

The first, with rifles they silenced those who revolted

A parallel structure initiates the second "aah" (L. 6), where the plural implied agent of L.4 is concretized through a synechdoche (Lord Milner), and the transitive verb phrase *(gā... yurbuṭ)* echoes the decisive stopping power suggested by the transitive and intensive *sakkitu:*

والتانيه جا اللورد ملنر يربط الاحرار

The second, Lord Milner came to bind the free

The object noun signifies a conception of the Egyptian community and the foremost representatives of that community's struggle for freedom (linking the line back to *is-suwwār)* in contrast with the actual circumstances of that community under occupation. But at the same time, it may carry double, ironizing significance, punning on the name of the political party formed in opposition to the Wafd. This party (*Ḥizb al-Aḥrār al-Dusturīyīn,*) the Liberal Constitutionalist Party) was not formed until after the February Declaration (it was officially founded in October 1922). Arising from differences between Sa'd Zaghlul and the other founders of the Wafd, it was a political grouping which represented a more cautious line and which Bayram lashes elsewhere as self-interested, out of touch with the populace, and liable to compromise with the British either tacitly or actively, as we will see later.[24] Prominent leaders of this group were ready to accept the Declaration's contents.

The nominal structure of the third "aah" suggests a *fait accompli:* the event of the February 1922 Declaration:

والتالته تصريح في فبراير واصله هزار

The third, a declaration in February and in truth, it's jesting

"bilād il-Hind w'il-Ahrām," "il-'Irāq w'ish-Shām".[21] The other verbal statements--where some element of the latter community/communities acts as agent--consist of a verb of being (L. 13) and an intransitive verb with downward/negative semantic force *(bārit)* (L. 15), both of which, as noted, strengthen the theme of historical change - for the worse with regards to the subject. The imperative with embedded self-directed oath which ends the poem is directed to this subject/object, collectively, in a negative and inclusive evaluation which permits no equivocacy. The syntactic structures of the poem construct and underline a one-way direction of action; semantically, the dominant verbs suggest force and control while the accretion of adverbial phrases also suggest the ease of controlling the objects. The thematic force of the poem emerges in its syntax and choice of lexicon. The actor-recipient, active-passive dichotomy--as much as a particular historical referential field for narrative--is the fundamental axis of the poem.

Another composition built upon the same framework of expression--and also titled " 'Alā'l-arghūl" in early publication[22]--shows a similar interplay of syntactic structure and a particular vector informing a web of relationships. This poem focuses on the historical arena of British - Egyptian relations in the early 1920s, specifically taking three historical moments as the referential framework of narrative. Both the linear chronological progression from one event to the next and the interweaving of the three aspects of the relationship which they represent emerge through the expectations set up by the compositional framework, the 1-2-3 organization whereupon each *maqṭa'* through either accretion or complementarity builds upon and transcends or broadens the previous one.

The three historical moments are, first, the popular expression of resistance to the British presence in Egypt and to the failure of negotiations for independence, which erupted in 1919; second, the Milner Mission (announced November 1919, present in Egypt December 1919- March 1920) in which Lord Milner was despatched by the British government to lead a commission of inquiry into the circumstances and consequences of the mass resistance; third, the Declaration of 27 February 1922 which offered Egypt a nominal separation without abolishing any of the basic sources and channels of British control in the country.

Examination of syntactic relations and lexicon in the *farsh* reveals a directional emphasis similar to that of the last poem:

الاوله بالبنادق سكتوا الثوار
والتانيه جا اللورد ملنر يربط الاحرار
والتالته تصريح في فبراير واصله هزار

links the line back to Islam as the community's shared point of identity, once mighty, now perceived by the narrator as weak.

The final *maqṭaʻ*- a further *ghiṭā'*- summarizes, evaluates, and judges, as the underlying provocatory note continues to sound:

الأوله امه خيبه	والتاريخ معلوم
والتانيه جات ضربه صايبه	من بلاد الروم
والتالته قول جاتنا نايبه	والكلام مفهوم

The first, a ne'er-do-well nation	and history is well known
The second, came an on-target blow	from the nations of the *rūm*
The third, say "to hell with us"	and the expression is understood

Again, the collapse of the separate "aah" s is clear. The specific objects of the poem's *farsh* have been subsumed first into "all the Muslims", and then into "a ne'er-do-well nation" (or, community, specifically of Islam - -the *umma)* in which the narrator and addressee(s) are included. The reference to history returns us to the transformed status of the *umma* which the use of *ṣārit* has already implied. This is enhanced further in the next line with the reference to *rūm*, which brings together the subject/agent references of the *farsh*. *Rūm* (Greek, Greek Orthodox) is a metaphor for Europeans, but also a synechdoche for "Christians" and finally it yields a historical connotation: the Crusaders.[19] The qualification of "the blow" as *ṣayba* suggests that in another time and place, such directed blows were *not* on target. History has witnessed a switch in subject position: it is this historical consciousness (which runs throughout Bayram's corpus) that moves the poem from descriptive narrative of a present situation to analysis of its development - and to provocation.

It should be noted that the movement from *farsh* to *ghiṭā'* has marked a transition from expansion to contraction.[20] The expanded description of each line of the *farsh* and accretions (second and third *maqāṭiʻ)*, is channelled into a set of summary statements, moving from explanation and evaluation in the first *ghiṭa'* to unequivocal conclusion and judgement in the second *ghiṭa'* which invokes the historical background.

If we summarize the verbal structures of the poem, we find that out of fifteen lines (each of which is a complete statement), eleven are proper verbal sentences with initial verb (nine of these are the repeated verbs of the *farsh)*. All imply contextually a member of the collectivity "nations of *rūm*" as the agent, performing an action upon "Tūnis," "Gazāyir,"

though: descriptively, this is an explanation of the reasons leading to the alleged "effacing" of Islam in Tunisia and Algeria but it expands that reference through naming "all the Muslims" and thus percolates through the other objects named--bilad il-ahram, Iraq, and al-Sham.[17] Here, the weakness of the objects which has emerged in the previous stanza is made specific, as both a material and a moral submission is suggested. At the same time, the use of *ṣārit* suggests that the imbalance has not always existed. It is a reference to the historical might of the Islamic *umma* which the author poses against the present weakness of the community. Again the provocatory note emerges; cannot reference to the past become a blueprint for the future?

The second line of this *maqṭa'* returns to the unnamed agent and repeats the verb *ḥaṭṭ*, this time in plural perfect form:

والثانيه حطوا بيناتهم قشلاقات فارت بنار وحديد

The second, they placed barracks between them, boiling over with fire and iron

The line refers in the first instance to Egypt (and India), objects of the second "aah", in its description of London's continuing control over colonized or occupied areas through the reminder and threat of military force in place. But the object of the preposition is also unnamed, also plural: the line suggests the collapse of discrete agents, and separate objects, each into one pole. In the *ghiṭā'*, each "aah" is no longer dominantly a reference back to the parallel "aah" of the previous stanza; rather, the references touch and permeate each other, just as various manifestations and agents of capitalist and imperialist European control, and as the conditions of the controlled, each represent in the end a single pole of the conflict.

The third "aah" introduces the economic element of imperialistic control and also shifts the third-person narrative to first person, as the narrator includes self and addressee(s) in the controlled group, by implication:

والتالته اسعارنا في سوق الغنم بارت نهار العيد

The third, our prices in the sheep market went to nothing--and on the feastday

Again, the merging of separate references is evident. Referentially, of course, the line sets up another inescapable contrast, for it is on the feastday that the selling prices of sheep should be at their highest.[18] *Bārit* parallels *ṣārit*, establishing a sense of movement, suggesting that the situation has not always been as it is now. The reference to "feastday"

and economic) which Algeria experienced. Yet the process of accretion creates further links: as in the previous unit Algeria as second object of the verb was linked to the Tunisian experience, so in this one the object pronoun of *ṭawā* may take as antecedent "Tunis" as well as "Gazāyir." There may be an implicit linkage between the folk metaphor's suggestion of hardship and hurtful separation on the one hand, and the effacing of Islam--the cultural and spiritual system of the colonized area--on the other.

In the second line, the definition of means is given further emphasis and specificity, as "the wink of an eye" extends the significance of "gestured orders." Not even verbal orders are necessary to achieve and maintain control over the objects, it is suggested; rather, all that the controlling power must do is to give an indirect indication of what it wants. Here, weakness, passivity, and a willingness to be coopted are imagized as characterizing the objects. This enhances the contrast between object and agent of action further, supplementing the unidirectional action of the verbs. In the third line, also, "two airplanes" cement the role of "ammunition", but the phrase also suggests that indeed not much armed force has been necessary to achieve control, for the use of the dual in colloquial Egyptian Arabic signals " a little " or "a few." The phrase also enhances the metaphoric use of *ḥaṭṭit 'alā*. Not only do the airplanes, the ammunition (and the control) alight from above, but the dual stresses yet again the ease of the exercise. In these lines, the strength of the subject plays against the weakness and passivity of the object; both are placed in the foreground. It is implicit, then, that neither pole is solely responsible for the result. The subjects are targets of attack--but the objects are the target of criticism, of that provocatory presence which Bayram established in the pages of *al-Shabāb*.

The repetition of verbs through these stanzas underlines the actor-acted upon dichotomy, as the named colonized/ruled areas remain in object status. In the next *maqṭa'*, one of complementarity (A 2, B 2, C 2), or in other words the first *ghiṭā'*, this sequence is interrupted momentarily. The spotlight (and subject position) moves to the objects and the crux of their perceived weakness is explicated:

الأوله لما كل المسلمين صارت خدم وعبيد

The first, when all the Muslims became servants and slaves

The verb (*ṣār*, to become) is one of equivalence more than action; moreover, the line is given the subordinate status of a supporting explanation referring back to the first "aah" of the expanded *farsh*. Thus, the dominant agent-verb-object parallels of the *farsh* are not reversed by this intrusion, but rather complemented. The reference is broadened,

suggests "gentle" action ("alighting over"), a significance which becomes more dominant with the accretion of descriptive terms, as we will see shortly.

The objects/recipients of each action progress eastward in geographic location and forward in time according to the event which initiated the action: the formalized occupation of Tunisia by France, 1881; the occupation of Egypt by Great Britain in 1882 and the declaration of the British Protectorate; the institution of mandatory control by the French in the Syrian province of the former Ottoman Empire and by the British in Iraq (instituted in 1920 and formalized in 1922). India, further to the east and an earlier object of British imperialist control, is linked in this and other poems to British designs in Egypt.[14]

The second *maqṭa'* is one of accretion (A + D). The first "aah" extends the reference to the Maghreb as object/recipient of action with respect to French colonialism *(wi-gazāyir,* referring to al-Jazā'ir, Algeria). The second adds a prepositional phrase qualifying the verb and spelling out the means of rule ("She rules ... with gestures/signals") as does the third ("with ammunition"). The qualifiers of the two lines are in contrast: *bi-ashāyir,* control achieved through the simple giving of an oral order or even a gesture versus *bi-dhakhāyir,* attainment of rule through force, corresponding to the verbs *tuḥkum* and *ḥaṭṭit 'alā'l-ḥukm.*

The third *maqṭa'* is one of further accretion (A + D + G):

الأوله شطبت تونس من الاسلام وجزاير طواها البين
والتانية تحكم بلاد الهند والاهرام باشاير وغمزة عين
والتالته حطت على حكم العراق والشام بذخاير وطيارتين

The first, she effaced Tunis of Islam and Algeria - painful
separation submerged her
The second, she rules the countries of India and the Pyramids with
gestured orders and the wink of an eye
The third, she alighted on the rule of Iraq and Syria with
ammunition and an airplane or two

In the first line, result is expressed through a metaphoric expression drawing on a metaphoric field familiar in folk narratives *(ṭawā-hā il-bayn,* "separation submerged, hid, enfolded her").[16] In folk *mawāwīl,* the referential meaning of *bayn* also takes on an extended meaning of suffering derived from enforced separation. Here, the phrase refers immediately to the most proximate object (Algeria) and probably refers to the more pervasive French control (cultural as well as political

statement.

	A (maqṭa' I) A	+ D	A + D + G
Opening	B (farsh)	B + E (maqṭa' II)	B + E + H (maqṭa' III)
("aah"s)	C	C + F	C + F + I

2. Complementarity: new statements attached to the series of "aahs." These refer back in significance to each element of the previous series (*farsh* and accretions), commenting on and evaluating those elements. This sort of *maqṭa'* is known as a *ghiṭā'* (cover), and "completes" the statement of the *farsh*. Traditionally, one *ghiṭā'* completes the *farsh*, but in the poems discussed below, there is a further *ghiṭā'*.

A 2	A 3
B 2 (*maqṭa'* IV)	B 3 (*maqṭa'* V)
C 2 (*ghiṭā'*)	C 3 (*ghiṭā'*)

In "'Alā'l- arghūl;" the *maqṭa'* following the opening consists of three core statements, each made through a verbal sentence structure in which the references of the pronominal subject of each line emerge through the narrative context, while the objects of the verbs describe colonized space:

الأوله شطبت تونس من الاسلام
والتانية تحكم بلاد الهند والاهرام
والتالتة حطت على حكم العراق والشام

The first, she effaced Tunis of Islam
The second, she rules the countries of India and the Pyramids
The third, she alighted on the rule of Iraq and Syria

The verbs of each line suggest both action and state, emphasising thereby the result of each action. At the same time, there is a movement from defined action in the past to stress on the present. The perfect verb of the first line suggests through the tense completed action and connotes irreversible finality and complete destruction. The second, an imperfect, acts as a past continuous where action has been established but is continuing in the present. Semantically, the line moves beyond the previous line's description of control through violence and negation to one of control through political power. The third parallels the second in signifying also a certain type of control, political rule. It parallels the first in suggesting a completed action but this action results in a continuing state. The duration of *hukm* remains undefined--thereby stressing the continuing effect of the verbal phrase. This verb phrase, *ḥaṭṭit 'alā*,

attention to phonology does not mean that I regard this level as unimportant; the emphasis in one section on syntactic-semantic relationships and in the other on imagery does not mean that these are separate or independent elements. A longer study would deal more fully with the interplay of all levels of expression in each poem as a unity.

Syntax and Dominance

Throughout Bayram's corpus runs a notion of community and exclusion--although the boundaries of each shift across texts and over time.[8] Boundaries are drawn most clearly in poems published in the 1920s which focus on the political scene in Egypt and specifically the relationship between a community defined as "Egyptian" or "Muslim" or "Arab" and one defined as "European." The dominant relationship is one of opposition, but not of balance, for one pole is more powerful--more *active*--than the other. We find an active/passive, actor/acted upon, powerful/powerless dichotomy in which the relation agent-verb-object defines a certain direction and force of activity.

In one of numerous poems entitled in early publication " 'Alā'l-arghūl" (On the Reed-pipe), probably published first in *Al-Shabāb*,[9] this opposition concerns the process of European encroachment upon peoples/places to the east. As the poem's title suggests, it echoes forms drawn from the heritage of orally composed and transmitted sung composition in Egypt. Generally, it employs the "style of accumulation" typical of oral composition.[10] More specifically, the poem is constructed on the form of the *mawwāl mardūf*, a tripartite structure in which each stanzaic unit *(maqṭa')* builds upon the previous one.[11]

The opening consists of a series of "aah"s, an expression in this context of tribulation, plaint, and resigned sorrow:

The first is aah	الأولة آه
The second is aah	والثانية آه
The third is aah	والثالثة آه

The series of "aahs" structures a cumulative narrative in which successive *maqāṭi'* add to and build upon the core statements of the first proper *maqṭa'*, which follows the opening and is known as the *farsh* (foundation, "basic furnishings.") This occurs through two types of accumulation:

1. Accretion: modification through repetition of the core statement with additions strung onto it, which further specify and describe the core

and definition: detailed analyses of linguistic structures, study of the interrelationships of meanings and concepts, attention to the interplay of individual texts within one production context, and study of the shifts from one period of production to another.[5]

At the center of Bayram's commitment to didactive writing is a concept of audience-becoming-actor which is manifest in the deictics of the texts. Equally, this concept defines the linguistic field within which the texts are shaped and the particular conflicts which they construct. Bayram's oeuvre adheres--in form as well as focus--to the concrete terms of familiar experience and everyday communication in the community from which and for which he wrote, on the basis that this is the ground on which political and ideological battles occur. This concept as a foundation for creation and communication is exemplified well in a comment on the usefulness of "philosophers" implicit in a poem of Bayram's which lauds the efforts and achievements of Mahatma Gandhi:

A philosopher, and your speech does not fail
All your philosophy is in your loom.[6]

فيلسوف مايخيبش قولك   كل كلامك في نولك

Bayram's philosophy, too, is in his loom, and it is in the specific weave of his products that we find it.

This essay takes up features of certain poems from the 1920s which focus specifically and topically on European activity in Egypt and surrounding nations. First, I will note certain dominant textual features, particularly the interplay of poetic framework, subject - verb - object structures and semantic relationships, in two poems both published initially under the heading " 'Alā'l-arghūl." I will suggest how the themes of opposition, exclusion, force and passivity dominate--through the specific deployment of language--these texts' construction of the global and regional politico--economic circumstances of the early 1920s. Second, I want to suggest how such structures are expanded through imagery found in certain other poems taking the same subject focus--specifically, those published as "Il-Faḥl yiḍrab b'il-qulla yuṭlub istiqlāl," "Iḥtilāl Sūriya," and "Aah yā Sūdānī." Third, I will discuss the poems "A'ūz billāh" and " 'Alā'l-rabāba (Lagnit Milnīr)", noting how the dominance of an "us-them" polarity is modified according to subject and circumstance.[7]

Limits of space preclude a broader sampling of poems or a fuller discussion of levels of expression in each poem. The fact that I pay little

Force and Transitivity: Bayram Al-Tūnisī and a Poetics of Anticolonialism

Marilyn Booth

When Mahmūd Bayram al-Tūnisī (1893-1961) sailed from Alexandria in late 1919, bound for twenty years as a political exile in France, Tunisia, and Syria, he left behind an audience of readers and listeners who had already become avid consumers of his compositions. This young writer was banished for the political effectiveness and the popular reach of his writing, for he had joined the growing ranks of those for whom political activism centered on mass education through a popular-satirical press--following the path of 'Abd Allah al-Nadīm and others. Bayram (as he is known in Egypt and therefore as I will refer to him throughout) faced exile as a result of his activism.[1]

In exile, Bayram went on writing. During the early 1920s, his major forum was the newspaper *Al-Shabāb,* published in Cairo by 'Abd al-'Azīz al-Sadr.[2] Over the second half of the decade, he wrote for *Al-Funūn,* an arts review published by Ahmad Kāmil al-Hillī, also in Cairo. In both, Bayram published a variety of prose and verse offerings, in colloquial Egyptian Arabic and in various renderings of a modern literary idiom. The result was a sharp and ongoing satirical critique of Egyptian society, an analysis of European society as viewed at close range by an outsider on the economic margins, and a barrage of verse commentary on political events and actors in Egypt and elsewhere.

Bayram was not an original thinker. The political significance of his oeuvre lies in the specific ways in which these texts convey ideas and concerns of the time, and the ways in which they communicate confusions as well, for it is not as easy to extract a consistent political point of view from his works as the general thematic treatments which characterize "Bayram studies" would suggest.[4] Situating his corpus within the ideological constructs of the time will require much more specification

بيرم التونسي وبويطيقا مناهضة الاستعمار

مارلين بوث

تتناول هذه الدراسة بعض القصائد التي ألفها بيرم التونسي (١٨٩٣ ـــ ١٩٦١) في العشرينات وهو في المنفى ، وكان ينشر هذه القصائد في مجلتي : **الشباب والفنون** . وتدور الأعمال التي نشرها بيرم في هاتين المجلتين حول النقد اللاذع الموجه للمجتمع المصري حينذاك ، وحول تحليل المجتمع كما يراه ـــ عن قرب ـــ غريب يعيش على هامشه الاقتصادي ، هذا بالإضافة إلى موضوعات أخرى تتعلق بالصعيد السياسي في مصر وفي غيرها من البلدان .

إن الدلالة السياسية لأعمال بيرم التونسي تنبثق من طريقته المميزة في التعبير عن أفكار زمانه وهمومه ، والتي تنمّ عن الخلط والتخبط معاً . فليس من السهل أن يستخلص المرء وجهة نظر سياسية متسقة من أعماله ، كما قد يتوهم القارىء للدراسات التي تدور حول أعماله . ولكي نحدد موقع أعماله من البنيات الأيديولوجية المعاصرة لابد من القيام بتحليلات محددة ودقيقة : منها تحليل البنيات اللغوية ، دراسة العلاقات المتبادلة بين الدلالات والمفاهيم ، انتباه خاص للتفاعل بين النصوص الفردية داخل سياق إنتاجي واحد ، دراسة الانتقالات من مرحلة إنتاجية إلى أخرى .

ومن الجدير بالملاحظة أن ثمة مفهوما جوهرياً يهيمن على كتابات بيرم التونسي وهو مفهوم « الجمهور ـــ الذي ـــ يتحول ـــ إلى ـــ ممثل » . ويظهر هذا المفهوم من طبيعة أسماء الإشارة المستخدمة في النصوص .

يلتحم عمل بيرم التونسي التحاما لصيقا بخبرات الحياة الحميمة ، والتواصل اليومي النابع من الجماعة التي يخرج منها ويكتب لها ، على أساس أن تلك الجماعة هي الساحة التي تخاض فيها المعارك الأيديولوجية .

تهتم هذه الدراسة بصفة خاصة ببعض قصائد بيرم المؤلفة في العشرينات والتي تعالج موضوع النشاط الأوروبي في مصر والأقطار المجاورة . وتتناول الباحثة **أولا** : بعض الملامح النصية البارزة مثل التفاعل الذي يتم بين الإطار الشعري والتراكيب النحوية والعلاقات الدلالية ، وترى الباحثة أن تيمات المناهضة والطرد والقوة والسلبية تهيمن ـــ من خلال اللغة ـــ على الطريقة التي تعبر بها هذه النصوص عن الظروف السياسية والاقتصادية السائدة في العالم بصورة عامة ، وفي مناطق معينة بصورة خاصة . **ثانيا** : تنتقل الباحثة إلى دراسة الكيفية التي تتسع بها البنيات اللغوية من خلال الصور التي يمكن إيجادها في بعض القصائد الأخرى التي تعالج نفس الموضوع . **ثالثا** : تنتهي الباحثة إلى مناقشة قصيدتين هما « أعوذ بالله » و « على الربابة » لكي تكشف عن الطريقة التي تتحول بها البنية التعارضية « نحن ـــ هم » من قصيدة إلى أخرى طبقا للموضوع والظروف .

20. Roman Jakobson, "The Dominant" in *Readings in Russian Poetics,* ed. L. Matejka and K. Pomorska (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971), p. 82.

21. Armah, *Masks and Marx,* p. 48.

22. *Ibid.*, pp. 61-2.

23. *Ibid.* p. 64.

24. See Soyinka, *op. cit.*, p. 38.

25. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Form,* Vol. 2: *Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press, 1955), pp. 40-1.

26. See R. Quirk and S. Greenbaum, *A University Grammar of English* (London: Longman, 1974), pp. 418-22.

27. See Armah, *Masks and Marx,* p. 56.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 44.

30. Cf. the Rabelaisian worldview in M. Bakhtin, *Rabelais and His World,* trans. H. Iswolsky (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965).

31. Roger Bastide, "Religions africaines et structures de civilisation", *Présence Africaine,* No. 66 (1968): 107-8: "It is not surprising that Western civilization should have ended with the slave trade and colonization; it is colonial in essence; our first 'colonized' were the objects of the surrounding world, and colonization in the real sense of the word consisting of generalizing as regards men the practices first used with respect to things. Here, then, is an internal logic to a mechanical thought opposed to an organic thought" (trans. mine).

32. See Ayi Kwei Armah, "African Socialism" Utopian or Scientific?", *Présence Africaine,* No. 64 (1967): 8-11.

33. *Ibid.*, pp. 22-3.

34. Soyinka, *op. cit.*, p. 112.

35. Armah, *African Socialism,* p. 9.

36. Armah, *Masks and Marx,* p. 61.

37. Soyinka, *loc. cit.*

38. Armah, *African Socialism,* p. 9.

39. *Ibid.*, p. 23.

40. Senghor, *op. cit.*, pp. 274-5.

41. Armah, *Masks and Marx,* p. 35.

42. Ayi Kwei Armah, "The Teaching of Creative Writing", *West Africa* (20 May, 1985): 995.

idealization of Isis herself without whom Osiris would not again be rising!

To conclude, then, it could be safely said that in *Two Thousand Seasons*, Armah is, for the first time, tracing the broad parameters of an Afrotopia (his earlier three novels were clearly dystopian) in which various elements of traditional oral literature are skillfully introduced. The collective narrative consciousness is, as we have already seen, clearly at the center of this African vision of the world which is, in turn, propelled by the force of that basic rhythm constituting the novel's thematic core. In other words, as Armah's Afrocentric élite with a humanizing, regenerative, totalizing social vision is seen to rise, the current Eurocentric élite, with its dehumanizing, materialistic, fragmentalizing habit of thought must necessarily fall. The rhythmic/ mythic cycle will have thus come full circle, and Osiris will again have risen as Armah leads his people out of the wasteland and into Afrotopia.

Notes

1. Chinweizu, "Decolonizing the Mind", *South* (January, 1983): 20.
2. See Amilcar Cabral, *Unity and Struggle*, trans. M. Wolfers (New York: Monthly Review Press, 1979), pp. 143-5.
3. Ayi Kwei Armah, "Masks and Marx", *Présence Africaine*, No. 131 (1984): 60.
4. Cf. Franz Fanon: "Si la culture est la manifestation de la conscience nationale ... la conscience nationale est la forme la plus élaborée de la culture", *Les Damnés de la Terre* (Paris: Ed. Maspero, 1986), p. 174.
5. See Léopold Sédar Senghor, "Eléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine", *Présence Africaine*, Nos. 24-5 (1959): 251-79.
6. Armah, *op.cit.*, pp. 35-6.
7. See Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), pp. 97-139.
8. Fanon, *op.cit.*, p. 160: "a virtual literature of struggle in the sense that it calls a whole people to fight for national existence; a literature of struggle because it informs the national consciousness" (trans. mine).
9. Armah, *op. cit.*, p. 55.
10. H. Webb, "The African Historical Novel and the Way Forward", *African Literature Today*, No. 11 (1980): 32.
11. Ayi Kwei Armah, *Fragments* (London: Heinemann, 1969), p. 145.
12. Ayi Kwei Armah, *Why Are We So Blest?* (London: Heinemann, 1972), pp. 101-2.
13. Henceforth all page numbers following quotes are from the East African edition of Ayi Kwei Armah's *Two Thousand Seasons* (Nairobi: East African Publishing House, 1973).
14. Kofi Anyidoho, "Historical Realism and the Visionary Ideal of Ayi Kwei Armah's *Two Thousand Seasons*", *Ufahamu*, XI, 2 (Fall, 1981 - Winter, 1982): 127.
15. Armah, *Masks and Marx*, p. 44.
16. *Ibid.*, p. 46.
17. *Ibid.*, p. 45.
18. See M. Kunene, "The Relevance of African Cosmological Systems to African Literature Today", *African Literature Today*, No. 11 (1980), p. 203.
19. M. Kane, "Sur les formes traditionnelles du roman africain" *Annales de la faculté de lettres et sciences humaines* (Dakar: Université de Dakar, 1975), p. 34.

ry in the cosmos. Now, although there seem to be obvious allusions to the myth of Asare and Aset (known to the West as Osiris and Isis) in this novel, it has --surprisingly-- not drawn anyone's attention. As a matter of fact, in Armah's critique of Western hegemonism, he has explicitly singled out this pair as "seekers after values, principally justice" having "made the cultivation of humanizing values a permanent aim of the arts and sciences."[41] The young initiates in the novel are also seekers after values, those inherent in "the way".

Let me hasten to add here that, notwithstanding his virulent attack on the Arabs in *Two Thousand Seasons,* Armah actually traces his African origins back to the civilization of Ancient Egypt. In this he is not alone. Cheikh Anta Diop, Y. Ben-Jochannan, Theophile Obenga have done the same thing. In an article on "The Teaching of Creative Writing," Armah has also traced back his origins as a creative writer to the Ancient Egyptian "Kammau."[42] It is therefore not surprising that he should have selected an Ancient Egyptian myth as a mythic framework for his novel. Needless to say, in its various versions, the myth of Osiris and Isis expresses the cosmic grandeur of African thought systems.

Like Osiris who was killed by his brother Seth and cut up into fragments which were scattered all over the Earth, there are countless references to dismemberment and fragmentation in *Two Thousand Seasons,* to a "self" that was once whole and is now fragmented. "We" are now "visibly broken into fragments"; "you will find our people scattered" (p. 11)-- "all is in fragments" (p. 13)-- and, again, "pieces cut off from their whole are nothing but dead fragments" (p. 12). "The ostentatious cripples," "the predators" and "the destroyers" are the Seths who have savagely murdered their brother. Osiris suffered injustice; his nature was passive. He easily became the victim of an oppressive force: his brother. The history of the African in West Africa may thus be said to duplicate myth.

Like Isis who sought, found and pieced together the scattered fragments of her husband's body for burial so that he may be resurrected on earth in the form of their son Horus, the group of initiates infused with the spirit of Anoa the priestess, reminiscent of Isis herself in that "intensity of hearing, clarity of vision and a sharpness of feeling" (p. 22), seeks to "connect" the scattered fragments of "our smallest self" to "our larger, our healing self, we the black people" (p. 13). It is only through a growing sense of connected consciousness that the African will be regenerated.

In fact, the spirit of Isis, the bringer of the dead to life, animates the portraits of all the black women in this novel: Anoa, Abena, Idawa and the like. Armah's idealization of black women is a replay of the mythic

Moreover, in the final stage comes the promise of the perfectionist temporal wish, not backward into the past but forward into the future, namely, Heaven.[38] Heaven is duplicated by the advent of Socialism in the mythopoetic system of African Socialism where "from this Hell the Socialist Revolution redeems mankind, after which the socialist vanguard Party leads the redeemed masses on the purgatorial march to Heaven."[39] In *Two Thousand Seasons,* the group of initiates is the socialist vanguard that will fuel the regenerative process and pave the way to socialism.

In Armah's novel, the conventional tripartite mythopoetic system has given way to a basic binarism: Hell/Heaven.

(b) Legend and myth

This binarism is likewise echoed in both the overt legend and the covert myth at work in *Two Thousand Seasons* which together serve to underscore that cosmic rhythm permeating the text. The legend is the familiar Akan legend of Anoa, the young priestess who had had alarming visions of the enslavement and mutilation of her people. She had prophesied "two thousand seasons" of agony: "a thousand you will spend descending into abysses that would stop your heart and break your mind to contemplate. The climb away from there will be just as heavy" (p. 25). There is that same descending/ ascending rhythm here with its echoes of the death/ rebirth cycle.

Now, that sense of rhythm, of motion, is in fact crucial for understanding the African worldview. But it is particularly important to differentiate here between directionless motion and purposeful motion. "We ... the people of the way" are referred to as "movers in the mind ... our fears are not of motion; we are not a people of dead, stagnant waters" (p. 7). To move, then, implies a sense of direction, a forward movement in search of "paths to that necessary beginning to destruction's destruction," not that "blind groping backward" nor, obviously, an "ultimately directionless" (p. 233) status quo. In African aesthetics, motion is energy, and energy is rhythm: "l'être de l'être est énergie, c'est à dire rhythme".[40]

In this novel, the rhythmic cycle, that binarism, at the very heart of the text is its meaning-generating mechanism or thematic core: wholeness necessarily follows fragmentation as does regeneration after death.

Now, if legend is associated with a particular person or place, myth is different in that it occurs in a time that is altogether different from ordinary human experience. In other words, legend is to time what myth is to timelessness. And both are at work in *Two Thousand Seasons* as legend is reinserted in myth, time in timelessness and, by analogy, histo-

Armah subverts this Edenic pattern to arrive at a more realistic, less sentimental order of things.

It is revealing that though Armah takes pain to reconstruct "a past whose social philosophy was a natural egalitarianism" in the image of "the way," it remains "a state embodying a rational ideal"[34] rather than an actual period of time in the past which can be properly verified. If anything, "the way, our way" points to the future, a path to be explored by the élite of *Two Thousand Seasons.* Within this context, then, the people's return to Anoa following captivity would be no return to Eden or to a golden past but the "blind illusion of nostalgic spirits. Ah, self-murdering deafness of ears forever cut off from the quiet, reasonable call of our way. Most ... chose to listen to the voices calling betrayed spirits back to betraying homes" (p. 232). From the perspective of purposeful collective action for a viable future, this is sheer sentimentalism, betrayal of the cause, not much different from Senghor's Negritude or Nkrumah's Communalism, "a tradition based on instances of past African opulence and magnificence, generally a very vulgar, decidedly unsocialistic type, peppered with the names of glorious kings and glorious empires"[35] which Armah has so mercilessly lampooned in the "stupid pilgrimage" of Mansa Musa in *Two Thousand Seasons.* No backward glance, then, but a positive look ahead.

In the Christian tradition, the second stage corresponds to Hell ushered in by that catastrophic occurrence– the Fall. Hell is duplicated by the atrocities of Colonialism in the African Socialist mythopoetic system. In *Two Thousand Seasons,* Eden does not exist and Hell stretches out to encompass the initial and medial stages covering the pre-colonial, colonial and post-colonial periods. The cycle of oppression has obviously been set into motion ages and ages ago.

Armah's Hell begins in pre-colonial days: "The time's tale is of jealous, cowardly men determined to cling to power" (p. 14). Anoa's verities clearly condemn all forms of oppression: "know this again. The way is not the rule of men. The way is never women ruling men. The way is reciprocity" (p. 27). This is followed by the oppressive regimes of Arab and European colonizers which culminate in the neocolonial regimes of contemporary black leaders and the Westernized African élite ruling these nations where the accent is on individualistic or familial priorities, the maximization of personal perquisites and the minimization of personal sacrifice.[36] The second stage is dominated by what has been termed "materialist retrogression" as the first had been by the "romanticism of negritude"[37] dismissed by Armah as the "blind groping backward" (p. 233) along a nostalgic road.

> Il n'est pas étonnant que la civilisation occidentale ait abouti à la traite des esclaves et à la colonisation; elle est coloniale par essence; nos premiers 'colonisés' ont été les objets du monde environnant, et la colonisation proprement dite a consisté à généraliser aux hommes les pratiques d'abord utilisées envers les choses. Il y a là une logique interne d'une pensée méchanique opposée à une pensée organique."[31]

Now, compare this with Isanusi's revelation, he "whose mastery reached the consciousness itself of our people" (p. 139):

> Hear now the end. The white men wish us to destroy our mountains, leaving ourselves wastes of barren sand. The white men wish us to wipe out our animals, leaving ourselves carcases rotting into white skeletons. The white men want us to take human beings, our sisters and our sons, and turn them into labouring things. The white men want us to take human beings, our daughters and our brothers, and turn them into slaves (pp. 130-1).

Little wonder then that with higher levels of technology, there has been an accompanying loss of a more human quality of civilization. Its brainchild is the wasteland, be it Armah's rural or Eliot's urban wasteland. In both cases, the end product has been the dehumanization and reification of the human being.

(vi) Mythopoetic systems

(a) African Socialism

Writers and intellectuals preoccupied with the theme of African Socialism have clearly worked within a tripartite spatiotemporal framework involving three distinct phases: Communalism/ Colonialism/ Socialism which is itself probably modelled on the Christian mythopoetic system: Eden/ Hell/ Heaven.[32] In *Two Thousand Seasons* Armah has manipulated this mythopoetic system to trace his own vision of Africa, a decidedly less sentimental vision than that of most writers. His is a variation on a theme.

The initial stage is that of a perfect primordial world–" the fertile time" of *Two Thousand Seasons*– which corresponds to the pole of Eden, and is duplicated in the African Socialist tradition by Communalism, to wit: Senghor's Negritude or Nkrumah's African Personality.[33] But in Armah's novel there is no such naive vision of earlier idyllic times in Africa: "Of the time still known as the time of men our knowledge is fragile. The time is bound in secrets. Of what is revealed, all is in fragments" (p. 13). One thing is certain, though, and that is, that already in what "we call the fertile time" (p. 18) there were the seeds of oppression and destruction: "Nothing good has come to us of that first time" (p. 14).

it is ridiculed as "fables even our children laughed at" (p. 150). On the other hand, in the context of an African worldview, "there is indeed a great force in the world, a force spiritual and able to shape the physical universe, but that force is not something cut off, not something separate from ourselves" (p. 151). Armah's wasteland, as depicted in that first half of the novel, has been the natural outcome of that "prison of the single unconnected viewpoint, station of the cut-off vision" (p. 210).

It is important to note at this point that Armah's organicist aesthetics takes root in the people's collective mythic consciousness where harmony and wholeness do not characterize some discrete aspect of existence but the entire cosmic whole. It must also be seen as totally different from the Romantic organicist concept where all organic forms acquire a private chamber character, a subjective, idealistic philosophy, individually rather than collectively oriented, a product of isolation and alienation.[30]

This is the ecological imperative par excellence, long a trait of Africa's symbiotic civilization with its system of links interacting in a harmonious whole-- the human, the vegetal and the mineral. In *Two Thousand Seasons,* the wasteland is the result of having upset the delicate balance among members of a traditional society and between that society, nature and the natural order. To follow "the way" is to restore that delicate balance. Africa's innovative minority-- that non-Westernized élite in *Two Thousand Seasons* --is ecologically oriented: "the way is wholeness ... our way produces before it consumes. Our way creates ... creation of what is necessary, creation sufficient for sharing" (p. 62, p. 314). Conversely, Armah's Westernized African élite would rather consume than produce. Thus, the main occupation of "the ostentatious cripples" and their retinue is to engage in an endless orgy of feasting and drinking, consuming what they have taken no trouble or pain to produce.

Similarly, they would rather imitate than innovate, perpetrating the dominative, brutal, non-ecological approach to the physical world that has been the hallmark of Western materialism. This has been the destroyers' way in *Two Thousand Seasons:* "Wherever they have been they have destroyed along their road, taking, taking, taking. They have wiped the surface barren with their greed. They have dug deep to take what the earth needed for itself to stay fertile earth ... They have put nothing back but hard, dead things in place of life destroyed" (p. 10).

Moreover, "they" have consistently reduced "men to beasts, men to things-- beasts they could command, things they could manipulate" (p. 46). In his succinct analysis of the structures of civilization, Bastide has noted the following:

> whelm the ashen desert's blight! What an utterance of the coming together of all the people of our way, the coming together of all people of the way (p.321).

It must be pointed out here that Armah has probably deliberately chosen to set the action of his novel against a traditional rural setting (as opposed to the urban setting of the three earlier novels) partly in order to counter what he has elsewhere called the Western (particularly Marxist) dogma of "peasant stupidity". In fact, "the peasant work process demands flexible intelligence, the close observation of reality, the exercise of judgement and initiative. All these are humanizing imperatives, scientific necessities."[28] The accent here again is on the humanizing ideal, a cardinal element in Armah's aesthetics. In *Two Thousand Seasons,* the captive slaves aboard the destroyers' vessel are all of peasant stock, and it is with a great deal of cunning and patience and endurance that they are able to stage a successful escape from captivity by blowing up the ship and all aboard it.

Armah has also intimated that any genuine re-Africanization will have to be started at the grass-roots, with the people themselves who will be led by an innovative minority--akin to that in our novel here--seeking values of positive nature. It will involve a "patient and protracted and stoically democratic cultivation of power characteristic of revolutions made from peasant bases."[29] In *Two Thousand Seasons,* the initiates' struggle for liberation is indeed a protracted process entailing self-discipline and self-training:

> And the passage of seasons? What of that? This is no hurried hustle hot with the sweaty anticipation of impatient profit but a lifetime's vocation. This is work of undying worth, the only work of worth in these surroundings blighted with death's tinsel .... It is not the passage of seasons that concerns this vocation then. It is the thoroughness of work, the trueness of the search for our way, the way (p. 247).

(v) The ecological imperative

As we have already seen, two radically different mindstyles are juxtaposed and contrasted in this novel; a harmonizing, totalizing ideal and a fragmentalizing, truncating habit of thought. The latter is systematically discredited by being placed within a framework of absurdity: "the white men want land cut off from other land and set apart for them, as if land could ever be a thing belonging to any but the people as a whole" (p. 129). Or, again, when the European colonizers try to impose their religion on the people, "something called a god they worship-- not the living spirit there is in everything but a creature separate, raised above all surrounding things, to hear them speak of it rather like a bloated king,"

(iv) Microcosm of the macrocosm

The drama involving the forces of oppression versus the forces of liberation at the social level is made to duplicate and parallel the drama inherent in the cosmic forces of the universe as portrayed in Armah's metaphor of a rural wasteland, first introduced in the prologue. In traditional African literature, the social order always replicates the cosmic order: it is the microcosm of the macrocosm. In African aesthetics, the elements of nature are suffused with mystical power suggestive of that intimate link binding man, nature and the cosmos.

In Armah's wasteland metaphor, set against a stark black and white background, "springwater" is to the "desert" what "we" are to "they." In that wasteland "all around us the world is drugged white" (p. x) for "no spring changes the desert. The desert remains; the spring runs dry. Not one spring, not thirty, not a thousand springs will change the desert" (p. xi). In that rural wasteland hauntingly reminiscent of Eliot's urban wasteland, "everything is broken into fragments" (p. 11); it is inhabited by the "hollow ones ... doing zombi work" (p. 10), "the stench of death pours ceaseless from their mouths. From every opening of their possessed carcases comes death's excremental pus" (p. xii) and "our eyes are raped by destruction's furious whiteness" (p. xiii). In fact, pulverized by oppressive forces, "we" have been metamorphosed into inorganic matter, "leaving ourselves here the waste sand" (p. 128). In this wasteland, then, man has been mercilessly reduced to "waste sand".

It is only "when the waters of the universe in unison, flowing not to coax the desert but to overwhelm it, ending its regime of death, that, not a single perishable spring, is the necessity" (p. xi). The writer's triumphant vision of an Afrotopia, foreshadowed in the prologue, is reiterated in the novel's final paragraph with its fusion of man and nature, the social and the cosmic in one and the same exhilarating breath. Contrast it with the initial paragraph in the prologue and the drama is brought full circle as the death/regeneration cycle surfaces once again:

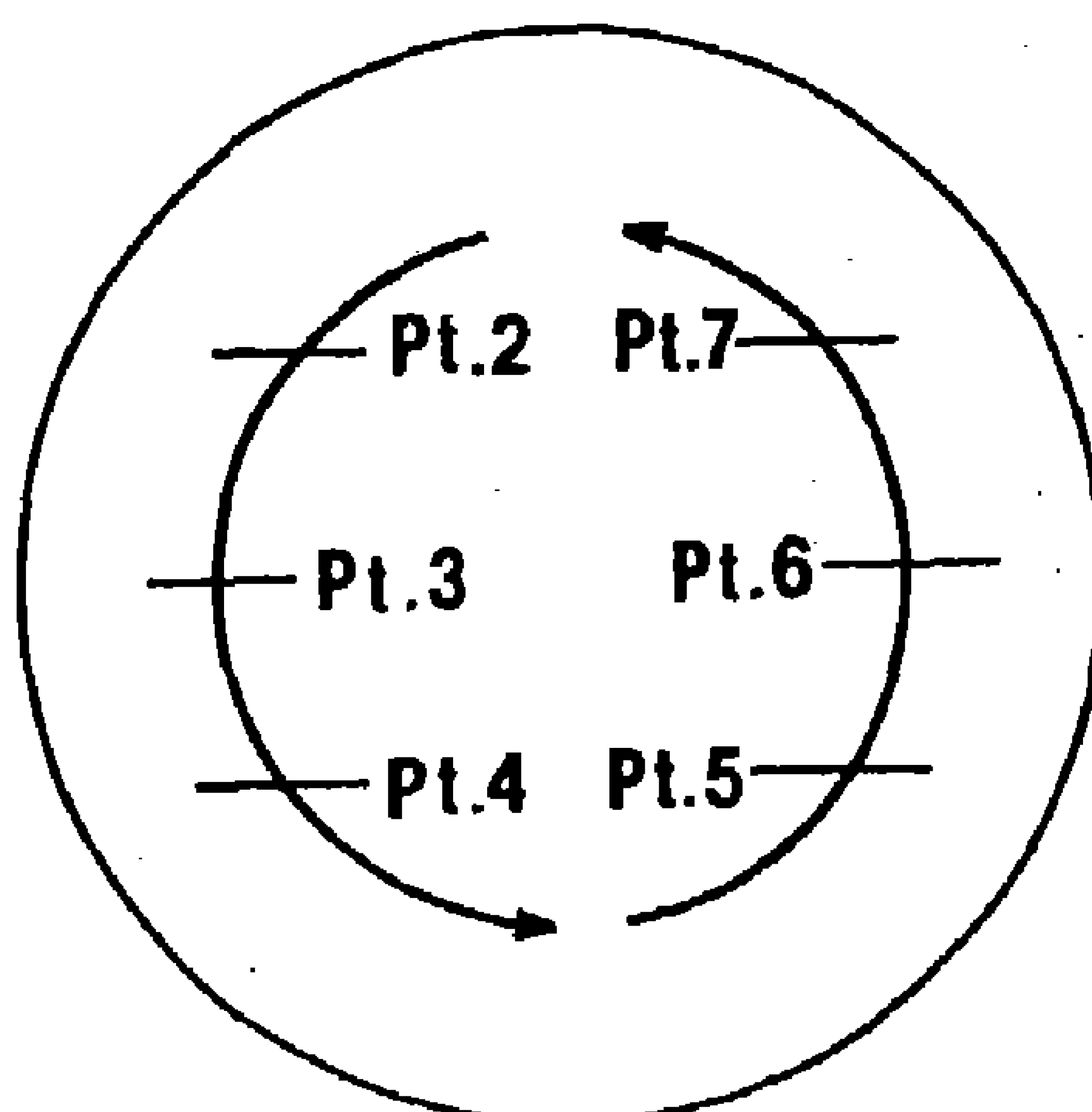
> *Initial paragraph:*
> Springwater flowing to the desert, where you flow there is no regeneration. The desert takes. The desert knows no giving. To the giving water of your flowing it is not in the nature of the desert to return anything but destruction. Springwater flowing to the desert, your future is extinction (p. ix).
>
> *Final paragraph:*
> Against this what a vision of creation yet unknown, higher, much more profound than all erstwhile creation: What a hearing of the confluence of all the waters of life flowing to over-

ten had chosen the nine together, a most unusual choice, selection filled with a nameless beauty'' (p.145). Later comes another moment of "connected consciousness" as a growing sense of communality binds an apparently heterogeneous group of captive slaves aboard the destroyers' vessel:

> Listening minds began to grow connections. The remembrances were separate, but underneath them all ran connected meaning: our common captivity now, our broken connectedness before the onslaught of predators and destroyers, and for the times to come, our common destiny (p.196).

These totalizing humanizing values which constitute "the way" are meant to enhance "the social and democratic aspects of human psychology while putting the isolate ego in its place." This elevates socialist priorities over individualist priorities thereby avoiding what Armah calls a Western type "truncation of human psychology."[27] The way is to oppression, then, what regeneration is to destruction. The image of "the way" becomes an objective correlative of that sense of "connected consciousness" which "we" perceive as the only "work of beauty, creation's work" (p.321).

At the macro-structural level, the division of the novel into 7 parts mimes that organicist aesthetics characteristic of the African worldview where the movement is from fragmentation to wholeness. Part 1 entitled "the way" serves as an overall framework encircling the binary opposition inherent in the six remaining parts where Parts 2, 3, 4 entitled "the ostentatious cripples", "the predators" and "the destroyers" respectively represent the descending curve of fragmentation and Parts 5, 6, 7 entitled "the dance of love", "the return" and "the voice" respectively, the ascending curve of wholeness. The circle is thus complete:



and beasts or men and automated things. Naming becomes a technique for capturing and stressing the very essence of individuals. Oppression dehumanizes. Metamorphosis is a twin process involving the bestialization and reification of the human being.

Now, the possibility of a reversal of this basic matrix of oppression is suggested all along in the recurrence of the set sentence "the way is reciprocity" (p.27), "the way is wholeness" (p.162) or again "the way is not barrenness (p.27), the way is not blind productivity" (p.27) and the like. If "the way, our way" is followed, the cycle of oppression would be broken and wholeness would be attained after a long process of fragmentation. As a nominal sentence of an equative nature (N + is + N) in the unrestrictive present tense, the set sentence has the force of the proverb: it detemporalizes the action, freezing it, as it were, in timelessness, placing it "out of all temporal or modal localization."[26] Like the proverb, it is a mnemonic device performing an ideological function by making available the values encapsulated in these easily recalled forms.

Note that the shift from narrative preterite to the present tense of discourse with each recurrence of that set phrase functions like a caesura, a pause, where the narrative voice interrupts the flow of narration to foreground the regenerative communal values inherent in the image of "the way" without which there can be no consciousness or possibility of regeneration after the present carnage. Tense shift sets up a cycle of alternating rhythm-- preterite/ present-- which in fact replicates the alternating tone of voice in Anoa's prophecy of death/ rebirth in *Two Thousand Seasons,* the novel's thematic core: "Two voices --twin, but clearly discernible one from the other ... the first, a harassed voice shrieking itself to hoarseness, uttered a terrifying catalogue of deaths ... the second ... was calmer ... and never tired of iterating the hope at the issue of all disasters: the rediscovery and the following again of our way, the way" (p.24-5).

"The way" emerges as an image which, in African aesthetics, is always a symbol or ideogram. Its catalogue of abstract attributes (reciprocity, wholeness, etc.) conveys the metaphysical virtues of a traditional communal life in Africa, suggesting the sum total of humanizing values required for purposes of regeneration. The initiates' quest for justice and liberation from oppression takes them both physically along "the way" (escape from Anoa-captivity at sea-back to Anoa) and metaphysically through a growing awareness of the necessity of "connected consciousness," of collective action in the struggle for liberation. This is best symbolized in the twenty initiates' final initiation rite, the dance of love, where instead of pairing off "there had been no separate choices at all. The

The narrative viewpoint here is not only the aesthetic center of Armah's consciousness, a principle of composition, it is also the choice of a moral position in favour of a more human quality of civilization. "We" therefore recreates a world in which the scales are tipped in favour of the victims of oppression. The conventional roles are reversed: "they" become objects in the field of vision of the hitherto oppressed, to be satirized, judged and condemned. White is tantamount to destruction so that the white Arab colonizers "plant nothing. They know but one harvest: rape" (p.62). Ultimately they are, in one and the same breath, (con) fused with the white European colonizers as regards their intentions: "Robbery with force: that is the predators' road, that is the white destroyers' road" (p.63). Just as it condemns the alien forces of oppression, "we" clearly champions the forces of liberation with which it is identified, that is, with that innovative African élite group of initiates which dominates the second half of the novel.

(iii) From oppression to liberation

Like all traditional tales, *Two Thousand Seasons* is characterized by a unity of action revolving around the function of oppression which is, in Proppian terms,[24] a constant element in the novel. On the other hand, the agents of oppression, the protagonists, are typically variable, to wit: the three different categories referred to earlier. The unity of action here serves to foreground the mutilating effects of that continuing cycle of oppression in the history of Africa.

This is also stressed through other emphatic devices typical of oral literature: trebling and the naming process of the agents of oppression. Thus, among the three groups of oppressors, two are broken up into three subcategories, performing the self-same destructive function: the "ostentatious cripples" are "kings, princes and parasites" (standing in binary opposition to the group of initiates who are the novel's "seers, hearers and utterers") whilst the white "destroyers" are "priests, soldiers and traders." Trebling as an emphatic device is also at work in many of the details of the novel.

On the other hand, Cassirer tells us that for a mythic mind-- embodied here in the narrative "we"-- "a name expresses what is innermost and essential in the man and it positively 'is' this innermost essence. Name and personality merge."[25] In *Two Thousand Seasons* the mythic mentality is illustrated by the appelations that "we" assign to the Arabs, for instance, who are always referred to as "predators," to the African multitudes walking the land who are now "zombis," etc. so that ultimately we come to think of the persons endowed with these names as both men

Opposed to "we" then is "they" who have oppressed "us" throughout the ages: first the Arab "predators", then the European "destroyers" and, above all, the African "ostentatious cripples": "kings", "princes" and "parasites". For those who have accused Armah of anti-racist racism-- or outright Manichaeism-- in his condemnation of all things white (the Arabs are also "white predators from the desert" (p.47)), they will have a hard time proving their point for he is at his most venomous and satirical in his portrayal of black African kings and their retinue of "askaris" and "zombis". These are the true ancestors of the black-acting-as-white contemporary Westernized African élite who, in fact, constitute the most serious domestic obstacle to re-Africanization. They are Fanon's "peau noire, masques blancs", a "hustler class with the mentality of pimps, incapable of achievement and so mediocre even in its greed that it is satisfied with the mere crumbs of imperial privilege."[22] *Two Thousand Seasons* lists a whole catalogue of those "animated by rotten souls, hustlers, who if they have skills will use them not for healing, not for keeping our people's body and our people's soul together but for killing, for splitting the soul and keeping it a thing apart from zombi bodies" (p.139). Such then were "Jezebu, he who for the solace of his shrivelled soul wanted all coming into his presence crawling on their knees," Bentum who "for the first time among us one man tried to turn land into something cut apart and owned" (p.100), or Krobo: "it was not land alone he craved, but humans also as his tools to work the land" (101). Black is not always beautiful then for, as far back as pre-colonial days, these "glittering cripples" have existed in Africa. Consider the renowned Mansa Musa, ruler of the West African empire of Mali, best remembered in history for the splendour of his pilgrimage to Mecca in 1324:

> Have we forgotten the stupid pilgrimage of the one surnamed --o, ridiculous pomp-- The Golden: he who went across the desert from his swollen capital ... with slaves and servants hauling gold to astonish eyes in the desert?..... The aftermath of that moron journey was the desert white men's attack on us (p.97).

These "ostentatious cripples" are diametrically opposed to the group of initiates who "from a necessary silence, from a necessary secrecy strikes the destroyer. That not loudness is the necessary beginning" (p.318). In their secrecy, they resemble the meliorative secret societies in traditional African communities dedicated to "quiet, selective, effective, efficient initiatives,"[23] one of the many abandoned social institutions and social practices that cultivated the sort of regenerative values which could serve as the basis for re-Africanization. Their descendants in this neo-colonial day are the innovative minority of non-Westernized Africans who will lead the way to regeneration.

(p.7). But then who exactly are "we"? Since there are three voices in one, "we" remains deliberately suggestive of this multiplicity-in-unity, this decidedly non-I collective viewpoint. However, halfway through the text, the narrative vision is narrowed down and made to focus on a small band of initiates: "there were twenty of us: eleven girls growing into women, nine boys growing into men" who are about to begin "that initiation beyond initiations of which the fundis had spoken ... the knowledge of a craftsmanship of the soul, the vocation of those who used to be the soul guide of our people, the rememberers of the way" (pp. 138-9). As the narrative perspective moves away from the panoramic vision to zoom in on that small dedicated group of élite beings, the narrative action itself shifts from a historical account of the fragmentation and destruction resulting from oppression to a focusing on the healing moments of "connected consciousness" without which there can be no true liberation.

The reader is never told which of those "twenty of us" is, in fact, the narrator but this is anyway immaterial. Armah is not concerned with the exploration of individual psychology, with the part of the whole, for "pieces cut off from their whole are nothing but dead fragments" (p. 2). Rather the narrative voice itself is made to trace the parameters of a growing national consciousness as "we ... trapped now in our smallest self" begin the quest for "our vocation: to find our larger, our healing self, we the black people" (p. 13). The movement is from the part to the whole, from the circumference to the center of the circle of consciousness. In fact, this totalizing ideal is at the root of the African worldview.

It is symptomatic that the only shift from "we" to "I" in the entire novel is meant to underscore this communal totalizing perspective. In the context of *Two Thousand Seasons,* "I" is to "we" what the "dead fragments" are to "our larger, our healing self". Thus, lured into captivity aboard the white destroyers' vessel, one of the twenty initiates could have saved herself having "refused to try the trinklets on" (p. 171), that is, the handcuffs, but chose to remain with the group:

> "You could have saved yourself." ....
> "But I could not have saved myself."
> "You did not want to come to this ...."
> "I did not want us to come."
> "You came because of us."
> "I came because of us, yes."
> ".... You could have saved yourself."
> "Saved myself apart from all of us? ... There is no self to save apart from all of us. What would I have done with my life, alone, like a beast of prey?" (p. 174).

are generally known by all, to wit: the predicament of the African in *Two Thousand Seasons.*

The tales will have less to do with individuals than with communal values emanating from a collective heritage. Anonymity is therefore a familiar trait. In Armah's portrayal of the Arab "predators", the European "destroyers" and the like, the characterization is wholly parabolic: the stress is on depicting the essence of the moral state of existing society rather than on individual psychology.

On the other hand, the autobiography is only introduced into African literature with the shift from oral to written literature when contemporary novelists felt an urgent need to express their innermost feelings in the wake of traumatic experiences. Armah is no exception. *Two Thousand Seasons* is, in many ways, a collective autobiography of the shattering experiences of an entire community of people-- his own people: the Akan of West Africa.

What is interesting here though is that Armah has fused the traditional with the more modern forms of narrative in his use of the first person plural form "we" throughout the novel. He has deftly combined the griot-like stance in extolling an innovative non-Westernized minority of Africa's élite whose "mastery reached the consciousness itself of our people ... whose vocation it was to keep the knowledge of our way, the way, from destruction" (p. 139) and the more personal (albeit communal) autobiographical mode through a dramatization of the people's collective experiences.

Narrative voice or point of view clearly functions as the text's "dominant" in Jakobsonian terms, that is, "the focusing component of a work of art: it rules and transforms the remaining components."[20] In placing the accent on the teller of the tale, Armah is clearly on ancestral ground. The use of the communal "we as the only point of view serves to underline the awakening of collective consciousness and to validate his own people's point of view since "for the dormant and the dead, it needs to be pointed out that African history is the history of the African people, not the history of Europeans or Arabs in Africa."[21] "We" is that central consciousness, as it were, at once narrator, protagonist and omniscient author-- three voices in one-- sharing the same viewpoint. It is clear that the novelist is deliberately avoiding the use of the more familiar "I" which, in the context of *Two Thousand Seasons,* would be stigmatized as individualistic, anti-social and, ultimately, Western.

The very first sentence in the text reads: "We are not a people of yesterday" (p.1) and later: "We are not a people of dead, stagnant waters"

not possibly be discussed independently of the history of the African people.

Armah perceives history as a cyclic process not as a linear process in Western hegemonist fashion with the West naturally at the top. For Armah this is a truncated view of history which only takes into account the West's superiority in technological innovations in the last 500 years or so although "many of the world's peoples have had greater periods of extended ascendancy, well-being, amelioration of living conditions and civilizations in the past than they do now."[16] *Two Thousand Seasons* tells, in part, the story of the causes and consequences of the decline in Africa but it also tells of the possibility of its resurgence with future shifts in power and leadership away from the West.

Moreover, although firmly rooted in history, Armah does not call it a "historical novel" as he does with his subsequent novel *The Healers* (1978). He refers to it simply as a "novel" and this, I believe, precisely because the accent is not on past events per se but on the recreation of the human profile of the African. Human history includes a systematic study of the history, philosophy and culture of the African. Only then would the stigmatization of non-Western societies as barbarous and primitive be avoided. The novel becomes, in a sense, an apology for a more human and humanizing way of life long blotted out by forces of oppression in Africa. The novelist has insisted that in the area of human values the West has established no basis for hegemony because "the Western record in the non-Western majority societies of the world in the last 500 years or so has been a series of lessons in how *not* to be human.[17]

It is worth noting here that in recreating that human history, Armah has also recreated the very spirit of the traditional oral African tale, the true repository of regenerative African values. He has, as we shall see, closely adhered to the African tale-technique which aims primarily at creating a fantasy story or parable out of the events of the past elaborating on the legendary tale in contradistinction to the European tale-form, the novel, which aims at creating a separate but real world for the reader.[18]

(ii) Narrative voice as dominant

In traditional oral African tales the narrator is the most important character in the tale. Kane has aptly remarked: "sa voix domine tout, crée tout."[19] The narrator is usually a griot, one of those travelling bards telling lyrical, satirical or elegiac tales with a decidedly didactic function or having as express mission the praising of élite beings and the extolling of certain human values shared by the community. The events narrated

In his reconstruction of African history in *Two Thousand Seasons*, Armah dismisses individual heroes-- "single peacocks strutting against each other's splendour" (p. 4)-- in favour of an affirmation of human history involving a viable communal mode of life now almost completely destroyed by the advent of Western civilization. There are in fact no single heroes in this novel so that "if we must talk of the hero of *Two Thousand Seasons*, then it is the sum of all these generations of people multiplied by several generations of others unknown who went before them and must come after them."[14]

Briefly speaking, *Two Thousand Seasons* tells the sad tale of the history of the mutilations (both physical and spiritual) of the African people at the hands of white colonizers (first the Moslem Arab "predators" then the European "destroyers") as well as a faction of their own black people (the African kings-- "ostentatious cripples") in the space of a millenium (by African count two thousand seasons of alternating wet and dry seasons). Ultimately, and in keeping with Anoa's prophecy of regeneration following destruction, a small revolutionary group of initiates in quest of justice ("the people of the way, our way"), aware that the time has come to move from unconnected to "connected consciousness", plot to overthrow the oppressors so as "to arrive at the necessary beginning": "the rediscovery and the following again of our way ... the way of reciprocity" (p. 25).

Here it may be asked why Armah has stressed the historical imperative in this novel. If consciousness is a quest for wholeness and a sense of connectedness, then an awareness of the past and its interrelatedness with the present and future is an integral part of that awareness of an organic whole:

> Easy it is to fall into the trap of loneliness if we forget that our people are not just of the present, not just the walking multitude of murdered souls and zombis now around us, but many, many more gone and many, many more to come ... What are we if we see nothing beyond the present, hear nothing from the ages of our flowing, and in all our existence can utter no necessary preparation for the future way? (p. 317).

Armah has insisted that, for a proper understanding of the African, one must view him in historical perspective, as part of a larger whole, and to do so, one must start at the very beginning, with "the study of African history" because justice calls for a correction of "the blunt assumption that Africans had no *human history* but had to wait to be introduced into its stream by Western conquest."[15] Note here the author's stress on "human" which is crucial in the context of the novel with its preoccupation with humanizing values, particularly justice which can-

a re-vision of some basic Eurocentric assumptions concerning the historical process, certain habits of thought and the stigmatization of non-Western people and values. In order to accomodate this vision, Armah has veered closer to traditional African narrative modes of expression. He reworks traditional elements in the telling of his tale so that, in the last analysis, that work may be viewed as the Africanization of the novel as a literary form. *Two Thousand Seasons* represents the objective correlative of a committed writer's consciousness-raising praxis. It has been called Armah's "literary 'warfare' directed (as it is) to the articulation of values that will enable the African peoples to move forward, collectively and fruitfully."[10] With this novel he takes his place alongside Fanon and Cabral in the vanguard of the struggle for cultural decolonization.

(i) The humanist imperative

Two Thousand Seasons (1973) is an entirely new departure from Armah's earlier three novels, *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (1968), *Fragments* (1969) and *Why Are We So Blest?* (1972); the protagonists of which all fall within the broader European Romantic tradition of the alienated individual. It is the plight of the lonely individual trying in vain to fulfill himself through service to an altogether materialistic community. Of Baako, the frustrated artist portrayed in *Fragments*, we are told: "All his talk was of a loneliness from which he was finding it impossible to break, of the society he had come back to and the many ways in which it made him feel his aloneness."[11] All three works are set within the tradition of the modern novel. It is symptomatic that even the myths introduced are those of the Olympian gods and the Promethean hero among others. Thus in *Why Are We So Blest?*, Modin, an alienated disillusioned African scholarship student in the United States, fired with a sense of social mission, is planning to return "to the source" as Cabral would say, to participate in revolutionary activity for the liberation of his people:

> One of those who rise from the plains to live on Olympus. A hero. Part man, part god. Therefore more interesting than either ... one who has the idiotic ambition to go through the crossing twice: first a heroic, then a Promethean crossing? That's insane ... I know nobody goes through the struggle to get here so they can fall back into that communal dirt."[12]

It is precisely "that communal dirt" that is taken up and sublimated in the subsequent novel, *Two Thousand Seasons,* which no longer focuses on the plight of the lonely individual lost in an urban wasteland. Rather it stresses the tribulations of an entire rural community of people in historical perspective. Needless to say, the shift from a focus on the individual to a focus on the community is basic to the African worldview.[13]

> The incongruity lies solely in the inadequate education of the beholder. I am an African, an artist, a scholar. As far back as our written and unwritten records go, it has been the prime destiny of the serious African artist to combine the craft of creativity with the search for regenerative values. To this neo-colonial day, the best African artists are obsessed with the philosophy and history of our people, with our values and how we express or betray them in our present lives, with how we strengthen or frustrate them in our planning for the future. In discussing philosophy and values I am merely doing my work as an African artist: examining my people's values and pointing, when I can, to our way.[6]

This manifesto-like proclamation is an extract from the writer's seminal study on problems of Western hegemonism appearing in *Présence Africaine* in 1984 which may be considered both a faithful index to Armah's Weltanschauung and an afterthought to his unorthodox fourth novel *Two Thousand Seasons,* the object of our study here.

Now, when most African countries achieved their independence in the 1960s, the accent gradually shifted from a preoccupation with problems of colonialism to local politics and the neo-colonial predicament which was marked by a profound sense of disillusionment. This situation initially resulted in a spate of protest literature. Later, however, the serious African writer settled down to the vital business of exploring and confirming what Soyinka has called an African world-view,[7] the most legitimate alternative for a people at the crossroads.

Actually, African literature is, as it were, finally going home. The African writer is no longer writing exclusively for the West--whether to charm or to denounce--but is steadily getting into the habit of addressing his own people. Fanon has noted that it is only at that point that we can begin to talk of a national literature, a "littérature de combat proprement dite, en ce sens qu'elle convoque tout un peuple à la lutte pour l'existence nationale. Littérature de combat parce qu'elle informe la conscience nationale."[8] In Armah's writings the stress is also on consciousness. It is "human consciousness, intelligence working in tandem with integrity" that will guarantee democratic economics and social organization in Africa, one that is based on justice as a humanizing value.[9] In fact, in *Two Thousand Seasons* Armah is everywhere stressing the humanist perspective as an inspirational alternative to the dehumanizing materialism of existing society. The move then is out of the wasteland into Afrotopia.

In this article, we attempt to trace the parameters of Armah's vision of the world by analyzing *Two Thousand Seasons* in the context of an African worldview. The articulation of an Afrocentric vision has entailed

Out of the Wasteland into Afrotopia:

Connected Consciousness and the Afrocentric Élite of Ayi Kwei Armah's "Two Thousand Seasons"

Malak Hashem

A few years ago, the Nigerian historian Chinweizu confidently proclaimed: "A new wind of cultural decolonization is blowing through the Third World. Though it has not yet captured the headlines, it has been quietly changing the quality and purposes of Third World literature. As a result, the age of Western cultural hegemony in Third World literature is rapidly coming to an end."[1] Indeed, the accent is now on cultural decolonization.

The two most influential revolutionary practitioners and theorists, Fanon and Cabral, diagnosed the ills of Africa and prescribed the self-same cure. The Eurocentrism of Africa's westernized élite is the colonial illness par excellence. The cure is "re-Africanization": "a spiritual reconversion of mentalities"[2] which is inseparable from revolutionary activity. They pointed to the rediscovery and expression of meliorative African values as an indispensable part of the decolonization process. This process begins with a widening of national consciousness involving more and more people in a "return to the upwards paths of their own culture."[3] The conclusion of Fanon's last text --*The Wretched of the Earth*-- is, in fact, a farewell to Eurocentrism. It sees an innovative non-Western minority of the African élite endowed with a socialist vision leading the way to a re-Africanization of the continent.[4]

In the struggle for liberation, then, the cultural imperative is uppermost for cultural imperialism is the worse form of colonialsim as it obscures the consciousness.[5] The creative writer in Africa has been involved in this consciousness-raising activity for the last three decades or so for he is, first and foremost a committed writer. Therefore, when asked whether it did not seem incongruous that a novelist should choose to discuss revolutionary theories, praxis and world views, Ayi Kwei Armah, one of West Africa's most articulate post-independence writers, retorted:

الخروج من الأرض الخراب والدخول فى يوتوبيا إفريقية

رواية "ألفا موسم" لآيي كوي أرما

ملك هاشم

يعتبر آيي كوي أرما أهم الكتاب الغانيين الذين ينتمون إلى الجيل الثانى من الروائيين الذين يكتبون بالإنجليزية . وتسيطر على فكر هؤلاء الكتاب موجة جديدة عارمة لمناهضة الاستعمار الثقافى . ويرى الكاتب الإفريقى اليوم نفسه ملتزما ومنخرطا فى نشاط يعمل على إيقاظ الوعى القومى الذى طالما سعى الاستعمار فى محوه وطمسه .

لا غرابة أن نجد أرما يتجه نحو التحرر من المركزية الأوروبية فى التلقى ، فلا يتطلع فى روايته الأخيرة **ألفا موسم** (١٩٧٨) نحو أوروبا بل يدير لها ظهره ويخاطب أمته يحثها على النضال .

ويؤكد أرما فى روايته على المنحى الإنسانى بوصفه البديل الايجابى للمادية التى تدحض القيم الإنسانية فى المجتمع القائم . ولذلك يمكن وصف مساره على أنه الخروج من الأرض الخراب ومحاولة الدخول إلى يوتوبيا إفريقية .

وتتلمس هذه الدراسة مكونات رواية أرما **ألفا موسم** . وأول هذه المكونات هو ما تسميه الحتمية الإنسانية وترتبط هذه الحتمية بمجموعة من المحاور منها إحلال الجماعة محل الفرد ، ومنها إحلال المجتمع الريفى محل الحيز الحضرى ، ومنها التأكيد على وجود تاريخ إفريقى يمتد للماضي السحيق ، إلى قبل عصر الغزاة العرب والأوروبيين . وقد نتج عن هذا التأكيد استشراق وسائل تقليدية فى القص ، مستلهمة من روح الحكاية الشفاهية التقليدية الإفريقية .

أما ثانى مكونات الرواية فهو الراوى ويتميز هذا الراوى بصفة الجماعة ، فلا ينتمى الصوت إلى شخصية محددة بعينها بل قد يكون صوت أى من العشرين شخصية ، التى تكون المحور البطولى للرواية . ويقابل هذا « النحن » الجمعى مجموعة من الشخصيات المضادة « هم » : « القناصون » العرب ، و « المخربون » الأوروبيون ، و « المشوهون الأفارقة » : الملوك والأمراء والطفيليون .

ومن البديهى — والأمر كذلك — أن يكون القمع من مكونات الرواية الأساسية ، غير أن هناك قطبا آخر يتجاذب محور الرواية هو « الطريق » الذى يسلكه المناضلون فى بحثهم عن العدالة والتحرر .

ويعتقد أرما أن النظام الاجتماعى هو صورة من النظام الكونى ، ولذلك تجرى أحداث الرواية في محيط ريفى على عكس رواياته السابقة التى كانت تجرى احداثها في المدينة . وتحكم رواية **ألفا موسم** حتمية طبيعية تخلق نوعاً من التلاحم الإنسانى والنباتى والمعدنى .

وأخيراً يمكن أن نستشف من قراءة الرواية أن ثمة بنية أسطورية تمثل الإطار العام للرواية ، وهى بنية أسطورة إيزيس وأوزيريس ، ويظهر ذلك من الإشارات العديدة للذات المشتتة ، وإلى روح إيزيس التى تنبض فى صور المرأة الإفريقية : إيزيس التى تبعث الحياة من جديد .

du fait rapporté et le sens qu'il possédait avant de devenir un fait de littérature, c'est la durée que lui confère l'écriture, le sens qu'il prend, une fois entré dans cet autre univers ou il commence sa vraie vie: *sa vie significative*" (In "Le Roman Légendaire", *Esprit*, Janvier, 1954, pp. 133-39).

17. A Lebanese journalist, literary critic and novelist, Elias Khoury has several collections of critical writing, short stories and novels.
الياس خوري ، ابواب المدينة (بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٨١) .

18. For the theme of the contemporary protagonist as Stranger, Noman or Everyman, see Doris Enright-Clark Shoukri's interesting essay "Ontological Concerns in Twentieth Century Writers", in *Alif; Journal of Comparative Poetics* (No. 2, Spring 1982), pp. 7-31.

19. Tayeb Salih's title *Bandarshah*, بندر شاه comes to mind here. The Sudanese author has chosen for a series of novels, two of which have already appeared:
ضواليت ومريود (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١ و ١٩٧٧) .
Salih explains his choice when he says in an interview with Hoda al-Huseyni conducted in Beirut:
«إخترت اسم 'بندر شاة' لأن مشكلتنا البحث تحت المدينة (أى البندر) والنقطة الثانية هي إيجاد صيغة ملائمة لحكم أنفسنا ، والتي هي السلطان (شاه) ».
Elias Khoury's quest for the city and the King is similar to Salih's preoccupation.

20. Quoted in Terence Hawkes, *Metaphor* ("The Critical Idiom" London; Methuen, 1972), p. 57.

21. As expressed in Irving Howe, "The City in Literature" in *The Critical Point; On Literature and Culture* (New York: Horizon Press, 1973), p. 42.

22. "Time" «الوقت» first appeared in Adonis's own literary journal *Mawaqif* (No. 45, Winter 1983) and later in a Volume of collected poems.
كتاب الحصار ، مزيرن ٨٢ . مزيران ٨٥ (بيروت : دار الآداب ، ١٩٨٥) .

A naturalized Lebanese, Adonis (Ali Ahmad Sa'id) was born in Syria and has been living in Lebanon since 1956. One of the foremost poets and critics of the Arab World, he has regularly been invited to lecture on poetics and read his own poems in the most eminent academic institutions of the world. His poetry has been translated into many languages, and he has just been awarded the International Prize for Poetry. The three lines quoted at the head of this essay are translated from the above mentioned volume by al-Udhari, *Op. Cit.*, p. 64. The original verses read as follows:

أالمدائنُ تنحلُّ ، والأرض قاطرة من هباءٍ ،—
وحدهُ الشعر ، يعرف أن يتزوج هذا الفضاءْ .
(كتاب الحصار ، ص ٢٣) .

23. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme* (Paris: Jose Corti, 1966), p. 230.

24. The critic Khalida Said has often written on Adonis's mystic trend and his use of "creative madness", «الجنون الخلاق» as with al-Hallaj, Blake, Nietzche, Rimbaud, and Michaux amongst others, which cleanses one's memory and innermost depths. See, for example, her excellent analysis of an earlier poem of Adonis in
مركبة الابداع . دراسات في الأدب العربي الحديث (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٢) ص ٨٧ — ١٢٠ .

25. *The City in History*, Op. Cit, p. 67.

8. For this type of response, see Georg Lukacs's preface to his *Studies in European Realism; a sociological Survey of the writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others* (London: the Merlin Press, 1972).

9. "Beyrouth", in *Liban, 20 Poemes Pour un Amour* (Beyrouth: Imprimerie Zakka Graphic Center, 1979, 1983), pp. 19-20. Born in Lebanon, Nadia Tueini published her first collection of poems in French in 1963, and continued to write poetry until her premature death in 1983. She was awarded the Said Akl Prize in Beirut, and was recognized as one of the finest poets of the Francophone countries when she won the French Academy Prize in Paris in 1972. Her collected works are in press, and the excerpt quoted at the head of my essay is the first draft of an unpublished poem "Le Rêveur de Terre" which will appear in the forthcomning *Oeuvres Complètes* (Beyrouth: Dar Al-Nahar, Fondation Nadia Tueini), p. 339.

10. This translation as well as subsequent ones in the article are mine. They are not intended as definitive translations, but as aids to the reader, thus they are free translations which approach the original without reproducing it.

11. *Archives Sentimentales d'une Guerre au Liban*, en 3 parties: I-Hier: Le Jardin du Consul; II-Ensuite: Folle Terre; III-Aujourd'hui: Le Futur de mon Temps (Paris: Edition Pauvert, 1982). Page references will follow excerpts in parenthesis. It is worth noting that the Prologue was written in 1972, the first poem of "Le Jardin du Consul" in 1968, while the rest of the volume must have followed the above mentioned collection and up to 1982, the date of the publication of the volume.

12. See on the themes of madness, dislocation and the poet's function, the beautiful essay by Jad Hatem "Poésie et Violence: Etude sur les *Archives Sentimentales d'une Guerre au Liban* de Nadia Tueini" in *Les Conférences de l'ALDEC; La Guerre du Liban au Regard des Sciences Humaines*, (Beyrouth: Université Saint Joseph, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1985), pp. 73-89.

13. As Joseph Frank remarks of the cubist technique of Djuna Barnes in her novel *Nightwood, The Widening Gyre..., Op. Cit., p. 31.*

14. Excerpts from a few works by Claire Gebeyli will be analyzed, followed by abbreviated titles and page references in parenthesis: *Memorial d'Exil* (Paris: Editions Saint-Germain-des Prés, 1975); *La Mise à Jour* (Paris: Agence de Coopération Culturelle et Technique - A.C.C.T. - et Editions Saint-Germain-des Près, 1982), awarded the A.C.C.T. Prize in 1980; *Dialogue avec le Feu, Carnets du Liban* (Paris: Le Pavé, 1985; La Corde Raide, 1986). Claire Gebeyli is a naturalized Lebanese of Greek origin. Poet and Journalist, she is in charge of the Developmental Program of the United Nations in Beirut where she has been living since her early twenties. Her *Dialogue* had appeared as a series of prose poems regularly published in the daily *Orient-Le Jour.*

15. Ezra Pound adds: "It is the presentation of such an image which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time and space limits; that sense of sudden growth which we experience in the presence of the greatest works of art" (*Poetry*, March 1913).

16. Albert Béguin recognizes this epic dimension in some short works in our century and writes "Chez les Américains, ce n'est pas *Ambre* qui atteint a l'épique, c'est *Le Vieil Homme et la Mer*, c'est-à-dire une brève anecdote, sans ampleur par elle-même lue en deux heures, mais qui laisse dans la mémoire du lecteur *l'expérience* incontestable d'une très longue durée et d'une vision de l'histoire humaine. Car ce qui compte, ce n'est pas la durée "réelle"

Notes

[Written in Beirut in the summer of 1986, this article grew out of a public lecture given a few months earlier at the English and Comparative Literature Department of the American University in Cairo.]

1. Samir Khalaf and Per Kongstad, "Urbanization and Urbanism in Beirut: some Preliminary Results" in *From Madina to Metropolis*, ed. L. Carl Brown (Princeton, New Jersey: The Darwin Press, 1973,) pp. 116-149. Two other sociological studies of Beirut are worth mentioning by Leila Fawaz, "Le Développement de Beyrouth au *XIXe* et au début du XXe Siècle", and Salim Nasr, "Formations Sociales Traditionelles et Sociétés Urbaines du Proche-Orient: Beyrouth, Damas et Baghdad", in *La Ville Arabe dans l'Islam*", sous la direction de A. Bouhdiba et D. Chevalier (Tunis: Imprimerie Al-Asria, 1982), pp. 153-161 and 357-384.

2. For the concept of comparative literature as internationalist and humanist, see Cl. Pichois et A. M. Rousseau, *La Littérature Comparée* (Paris: Armand Colin, 1967); for that of a "World Literature" inherited from Goethe see Henry Gifford, for example, *Comparative Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1969). The authors I shall discuss are certainly aware of what T.S. Eliot calls "the mind of Europe" and Paul Hazard "La conscience européenne" mentioned by Gifford, which they have expanded to integrate their own Arabic sensibility and culture.

3. The scope of this study compels me to ignore momentarily the two beautiful "Beirut" poems of Mahmoud Darwish, or the latest poetry of Khalil Hawi and Nizar Kabbani, as well as some war novels by Hanan al Shaykh and Nazik Yared amongst others. I plan to deal with them later, in a larger study.

4. See Lewis Mumford's discussion of the "Urban drama" in his brilliant book *The City in History; its Origins, its Transformations, and its Prospects* (Harmondsworth: Penguin Books, 1961, 1973), pp. 136 ff. I have borrowed the concepts of "multiyaredness", of "horizontal" and "vertical" readings from Erich Auerbach's *Mimesis; the Representation of Reality in Western Literature* (New York: Doubleday Anchor Books, 1957). Auerbach starts by drawing a superb comparison between the Homeric hero and the Biblical Abraham to set, in opposition, the two basic types of styles, realistic and symbolic, for the literary representation of reality in European culture.

5. Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature" in *The Widening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1963), pp. 8-9.

6. طواحين بيروت (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ ، ١٩٨٥)
The novel quickly received public acclaim and was selected by UNESCO for its series of the most representative authors of their times. Translations in several languages are planned, the first of which appeared in London in the Heinemann "Arab Authors Series" by Leslie Mcloughlin in 1976 under the title *Death in Beirut*. Our excerpts are followed in parenthesis by page references to these Arabic and English editions. Tawfiq Youssef Awwad was born in Lebanon and retired from his post as Ambassador to Rome in 1975. His two early works الرغيف (1936), and الصبى الأعرج (1939) made him a prominent writer in his own life time. He is broadly read in the schools and universities of Lebanon and the Arab World.

7. See Nina Jidejian, *Beirut through the Ages* (Beirut; Dar el-Masherq, 1973), and on the subject of education, in particular pp. 59 ff.

"Folle Terre"
II
... Ecoute
... écoute: la ville blanche est un tombeau
... Ne crains ni l'amour ni la nuit,
... Ecoute.
Il y a sur ton ombre des chemins de quiétude
Absolue

(p. 29)

"Mad Land"
II
Listen
... listen: the city is white like a tomb
... Fear neither love nor the night,
... Listen
On your shadow are roads of
Absolute tranquility

The welding of language and city leads to this magnificent state of absolute tranquility, of plenitude. Death becomes insignificant then:

"Le Futur de mon Temps"
... J'appartiens à ma folle terre; je la crée par ma mort, et son visage brûle de mille regards plus incandescents que la faim. Je ne suis libre que de sa permanence.
... Je survis à ma propre poussière et connais de mémoire le futur de mon temps. (p. 61)

"The Future of my Time"
... I belong to my mad land; I give it life when I die, and its face burns with a thousand eyes more glowing than hunger...
By its permanence I am free.
... I survive my own dust, and bear in my memory the future of my time.

Her memory is her city's memory and it carries, as in the case of Adonis, all time, all space. It is the "memory of the race". In fact, the poet dwells in silence to sense better the pulse of the race:

J'habite le silence
pour mieux contrôler le pouls de la race.
(p. 63)

surreality of Adonis's rendering of his urban drama. Between the state of complete reconciliation of all opposites in Adonis's poem, and Awwad's objective rendering of his urban scene, images of dislocation and reintegration have recurred in the midst of the fires of Beirut. We noticed a major preoccupation with the artist's function in his/her city and his/her feelings of complete identification with "Wounded Beirut". The will to pick up pen and paper and carry on was affirmed in several ways, as well. Through the word, the glare of images have replaced that of steel. Khoury's fable, the circularity of his motifs asserted the ever-recurrent pattern of life and death in the city, while the symbol of the sea on the shores of Beirut suggested at the end the ebb and flow of history.

Gebeyli transmutes "Wounded Beirut" into a laborious mythic creature whose wounds will be healed in the process of active life. By day and night, Beirut assimilates all that stands in her way, and just carries on. Last year, a young group performed her *Dialogue with Fire* in a theatre in Beirut, shortly after it came out in a volume. That night, shelling was heavy over the city, yet the audience flocked to the theatre, and listened in trance-like fashion to the recitation of Gebeyli's poetry, accompanied by music composed for the event. This was certainly one of those privileged moments in the history of all cities, during which the Aristotelian concept of *catharsis* was alive one again. Pity and terror were certainly purged out of the souls of the Beiruti citizens who witnesed on stage the ritualization of their war.

Moreover, a little later, a young theatrical group in France, performed with great success Gebeyli's *Dialogue with Fire* in several small cities of their country. The tragedy of Beirut has thus become for many people a symbol of the universal urban dramas mentioned at the beginning of this essay. In fact, Lewis Mumford expresses arrestingly the fact that "the most precious collective invention of civilization, the city, second only to language itself in the transmission of culture, became from the outset the container of disruptive internal forces, directed towards ceaseless destruction and extermination".[25]

Truly, "only poetry knows how to marry this space", when cities break up and the land is a train of dust. The city and language, the city and her spokesman, the artist, transcend violence and destruction. Both reconstruct constantly whatever breaks down: "Ils disaient que la ville... est un lien entre l'homme et Dieu" (They said the city... was a space between man and God). Yes, Tueini had sensed it well. She becomes the prolongation of her own city. Her utmost receptivity absorbs the intimate vibrations of her "mad land" as she intently listens:

one avoid being blown up by madness?[24]

A series of dynamic images with religious overtones prepare the climax of the poem. History is slaughtered in sacrificial preparation for an opening (فاتحة), a new body, a new birth. The poet is the origin of water and the end of fire, the mad lover of life. Once again, the dialectics of fire and water, of life and death operates:

أسْرِجوا هذي الرِّياحَ الجامِحةْ
إنّه التاريخ مذبوحٌ وليس الذَّبح إلا الفاتحه
واتركوا الذّابح والمذبوحَ والذَّبح شُهوداً.
واغمروني ببقاياهُ ارْسُموني
طَلَلاً بين الطُّلولْ

هكذا أعترف الحِكْمةَ مِنْ مَعْدِنها
صارِخاً أهْلاً بأنقاضي أهلاً بالأفولْ
وغداً يُطفئني الموت ولا أنطفيءُ
وغداً أخرج مِنْ ضوءٍ إلى ضوءٍ سواهْ
وَصحيحٌ أنني أوْهَنُ من خيْطٍ ولكنّي أسْمى من إلَهْ
هكذا أبتدىءُ
حاضِناً أرضي وأسرارَ هَواها ،—
جَسَدُ البحر لها حبٌّ له الشّمسُ يَدانْ
جَسَدٌ مُستودَعُ الرَّعدِ ومَرْساة الحنانْ
جسدٌ وغدٌ أنا الغائب فيه
وأنا الطّالعُ مِن هذا الرِّهانْ
جَسَدٌ / غطّوا بضوء المطر العاشِق وَجْهَ الأقحوانْ ،

(الحصار ، ص ١٧ — ١٨)

The poet-seer ends with the affirmation of his difference, his separateness, his uniqueness:

كاشِفاً للوقتِ أسرارَ هَواهْ :
هكذا يعترفُ
إنّه الضِّلّيلُ ، والخارِجُ ، والمختلفُ .

(الحصار ، ص ١٩)

The poet has certainly exploded language and forced the "narrowness of the alphabet" to reach out towards new frontiers.

III

In conclusion, we have journeyed in an order of increasing complexity and multiyaredness, from the reality of the "cooking pots" of Awwad's city which were preparing a bloody banquet about to take place, to the

"cleanses the doors of perception" as Blake would have put it, and liberates one from the prison of space and time.

In such a state, the poet's map is mad, as well. Beirut is Saidon, and his hometown Qassabin, and many other cities. The whole world topples upside down; time and space incorporate all times and spaces. The city telescopes all other cities in that visionary instant; the poet also telescopes all men whose organs are huge battlefields. Adonis's "Bateau Ivre" (Drunken Boat) is propelled by titanic forces, his history is a precipice, and the poet's tryst a consumption by fire. His body escapes him, his face disappears in the mirror, while his blood splashes out of his veins. Thus, war in Beirut is mythicized as its violence is met with an accumulation of violent metaphors:

دخلت بيروت في خارطة الموتِ/قبورٌ
كالبساتينِ وأشلاءٌ ــ حقولْ
مالذي يسكب قصّابينَ في صيدا ، وفي صورٍ ،
وبيروتُ التي تنسكبُ؟
ماالذي ، في بعدِه ، يقتربُ ؟
ماالذي يمزجُ في خارطتي هذي الدّماءْ ؟

.... يبسَ الصّيفُ ولم يأتِ الخريفْ
والرّبيعُ اسْوَدَّ في ذاكرة الأرض / الشّتاءْ
مثلما يرسمه الموتُ : احتضارٌ أو نزيفْ
زمنٌ يخرج من قارورة الجَبْرِ ومن كفٍّ القضاءْ
زمنُ التّيه الذي يَرْتَجل الوقتَ ويجترّ الهواءْ...
....
أجُنونٌ ؟ مَنْ أنا في هذه الظُّلمة ؟ علّمني وأرْشِدْنيَ
يا هذا الجنونْ
....
إنّني أبحث عن إسْمٍ وعن شيءٍ أسمّيه ،
ولاشيءَ يُسمى
(الحصار ، ص ١١، ١٣، ١٤)

Nadia Tueini's imagery of madness and dislocation reaches a climax in Adonis's "Time".

The poet wonders: "Is this madness? Who am I in this darkness? O madness, enlighten me, guide me. I search for a name while nothing can be named". Thus, the act of writing is emptied of content in a blind time, a blind history, a primeval time and a muddy history. The threads of the universe disintegrate, the roads lie, the shores betray man--how could

Tell us, O flames of the present, what
  shall we proffer?

The tears of history are in my throat
And on my face are the victim's scars
How bitter is language, what
  narrowness imprisons the alphabet

....

— My brother is lost; my father has
gone mad and my children are dead.
Whom shall I supplicate?...........

The haunting refrain of the walking poet with his brain aflame gives the poem an incantatory quality, while new wholes are constantly formed, fusing, as T.S. Eliot puts it, disparate experiences into an organic unity. The poet sets the sordid-realistic layer of his urban drama as paraphrased above, then he abruptly shifts to a surrealistic plane. The poet is a buffoon now, a madman who unveils the secrets of history. Nadia Tueini's "archives" are transmuted, here, into a jewel box and the marshland of prophets, while the multilayers of history unfold through the magic of recitation. In the meantime, what has been called or has become a homeland is only one moment that runs on the roads of time.

As with Elias Khoury, the poet's soul loses its memory; its heritage is deeply buried in the treasury of images, and he goes through a quasi-mystical experience. The soul plays games, draws a bird which is tied down to a boat, and is tossed by the waves. The bird only hears screaming steel which tells it: "Here is the heart of the city, a moon split apart and tied to the navel of an evil *ghoul*". Examples can be multiplied to illustrate how the poet's fiery brain assimilates an increasingly wild imagery reminiscent of Baudelaire's lineage from Rimbaud to the great Surrealists of our epoch. For these artists, poetry becomes a way to exalt life and go beyond man and the contingencies of history. Rimbaud's "dérèglement de tous les sens" (disordering of the senses) operates in Adonis's poem "Time", and the Absolute seems to be conquered at the end of his voyage.

In this fashion, dismembered Beirut is transformed into the spring-board of the poet who walks on it for a while, to heat up his brain, his nerves, all his senses, in preparation for taking off. A French critic mentions that Apollinaire lived World War I in all its cruelty, but also as a kind of cosmic enchantment.[23] The reader of Adonis's poem feels that a similar "cosmic enchantment" seizes the poet's being. He leaves behind him the scattered corpses in the streets of Beirut, and flies further and further away from the earth, in dream and madness, until he merges with the universe. Hence the operative function of madness which

Exile and homelessness seem to be part and parcel of the urban experience. They are certainly more in focus in times of war. Yet, a parable such as Khoury's could only be written in the city and out of city experiences. The condition of Beirut here, and the artist's own spiritual condition are one, as was remarked in the case of Nadia Tueini's Narrator. The city defines the artist's soul. In the wake of Kafka, Khoury dismisses all but the design of his city which is intimately identified with his own aching heart, and his feeling of metaphysical estrangement.[21]

The last work I shall consider is a poem by Adonis entitled "Time". The poem is dramatically pinned down to time and place when the poet informs us that it was composed in Beirut, between June 4 - October 25, 1982, the period of the Israeli invasion of Lebanon and Siege of Beirut, in the so-called "Peace for Galilee" operation. The intense spacio-temporal concentration, however, is so much charged with emotion that, paradoxically, the poet escapes out of time and space and soars to intoxicating heights. He leaves behind him the narrowness of his individuality and place, and merges with the Universe in the wake of many mystics.

The bare facts of life in Beirut during the Israeli siege were unspeakably horrible. The urban stage in Adonis's poem is first set in appropriate sordid-realistic fashion, with an accumulation of horror images in the Baudelairean vein of "La Charogne", or "Les Sept Vieillards" (both urban poems).

الوقت

حاضِناً سنبلةَ الوقت ورأسي برجُ نارٍ :
ماالدّمُ الضّاربُ في الرّملِ ، وما هذا الأفولُ ؟
قُلْ لنا ، يا لَهَبَ الحاضِرِ ، ماذا سنقولُ ؟

مِزَقُ التّاريخِ في حنجرتي
وعلى وجهي أماراتُ الضّحيّة
ما أمَرَّ اللّغةَ الآنَ وما أضيقَ بابَ الأبجديّة .

....
— لي أخٌ ضاعَ ، أبٌ جُنَّ ، وأطفالي ماتوا
مَن أُرجي ؟ ....

(الحصار ، ص ٥—٦)

I walk carrying Time, my head a tower of fire:
What is this blood which splashes out of
the sand, that moon dying away?

ـــ وأنا .
ـــ وأنا .
ـــ وهم ونحن و...
سنبقى كلنا أجابت امرأة عجوز

(ابواب المدينة ، ص ٩٣)

- What will you do.
- We shall leave the city.
- Where to.
- We do not know.
- How do you depart and leave the tomb?
- I do not know. No.
- Are you staying?
- And you.
- And I.
- And I.
- And they and us and...
We shall all stay answered an old woman...

The city doors disappear. Voices come out of her inner streets, people run away towards the sea or to faraway places where they walk in a waste land full of marshes (p. 102). The stranger resumes his walk in infinite time and space. The dust multiplies until, suddenly, all burns up. Fire spreads into houses, doors, faces. The Stranger's clothes burn and he sees himself far, far away, floating. He looks around him. He is at the center of the city, the center burns, the ramparts, the women, the tomb, the King's coffin, all burns up, even the sea is aflame. What remains are weeping voices which come out of the entrails of the fish:

ثم جاء البحر . اكل البحر النار وامتد فوق المدينة . اكل البحر الاسوار وامتد فوق الابواب ، وتساقطت الابواب ، وكانت بقايا الجثث تطفو فوق سطح أزرق وقباب داكنة . كل شيء كان يطفو ، ولم يبق من المدينة الا اصوات باكية تخرج من احشاء الاسماك وترتفع الى حيث لا يستمع احد اليها .
(ابواب المدينة ، ص ١٠٩)

Thus ends the book.

Khoury's fable is one-thousand years old and will recur in another millenium, he tells us. T: . poet, Wallace Stevens, beautifully expresses the operative function of metaphor when he says that "Reality is a cliché, from which we escape by metaphor".[20] Elias Khoury's transfiguration of burning Beirut into the metaphor of this city without a name is quite effective. This Kafkaesque fable is written by an artist who has become a Stranger in his city, whose papers and pencils are but bits and pieces he finds in the tombs of dead kings. Nevertheless, he picks them up, which implies that he, like Claire Gebeyli, will continue to write in their city.

fragmented city, in which steel and fire kill man every day. The artist's words become absolutely useless:

.... لم يكن يعرف أكثر من كلمات قليلة لا تصلح لشيء ، لكنها كلماته ، ماذا يفعل رجل بكلماته إذا كانت لا تصلح لشيء ؟ هو لم يسأل السؤال ، لأنه كان يمشي وكلماته تمشي إلى جانبه وتتداعى إلى جانبه وتتساقط كأنها أوراق تتساقط من أغصان شجرة هرمة .

(ابواب المدينة ، ص ٧)

> .... He only knew a few useless words, but they were his words; what would a man do with his words if they were useless? He did not ask the question for he walked and his words walked by his side and called each other by his side and fell like the dead leaves of an ancient tree.

Finally, an old woman, Tiresias-like, lets the Stranger into the city and a new search starts as the Stranger loses his suitcase, his papers, and pens. Even his memory is like dead flowers with a stale smell. (p. 34) Such "objective correlatives" for the artist's plight are broadened when the whole population joins him in a new search for the King's tomb at the heart of the city. If this is found, the dead King would be restored, the stones would turn into living places and the city - the waste lana - would come back to life. Khoury alludes thus to the absolute necessity of finding the proper ruler for his city, if it should emerge out of the prevailing chaos.[19] Hence the central position of the King's tomb on Khoury's stage, in which he finally finds his notebooks and pens.

Artist and king are essential for the city to survive, although they are constantly sacrificed by the mob. Yet, slowly, the old woman multiplies into many women, and the population rallies around the Stranger. A collective weeping fills the scene, the smell of death is everwhere, and the terrified people decide to run away. In an oblique allusion to the departure of many Beiruti residents during the war, Khoury affirms the need to stay and not betray one's city:

ــ ماذا ستفعلون .
ــ سنغادر المدينة .
ــ الى أين .
ــ لا نعرف .
ــ كيف تغادرون وتتركون القبر ؟
ــ لا أعرف . لا .
ــ ستبقى أنت ؟
ــ وأنت.

— The city and women, I did not see a single man, said the man.
— The city is women, and the men drown in the sea.

A return to the elemental water is clearly illustrated here. It recurs in the novel until the final paragraph where the sea submerges city and citizens as we shall witness.

The plot is extremely simple in *City Doors,* and obviously of no interest to the author. His urban drama takes place on a circular stage which dispenses with any kind of verisimilitude. Khoury constructs myth-structures rather than a story, while his protagonist walks in and around the city in endless circles, soon joined by throngs of people who also walk round and round. These myth-structures seem to be "improvised" or "made-up" by a Narrator, as immediate responses to a situation which engulfs slowly and totally the walking Stranger who has lost everything including his memory. Hence the need for a Narrator who follows him and tells us his story. The dream-like atmosphere is intensified, heightened by a narrative discourse which seems to erase itself as it unfolds. Here is an example amongst many other similar passages:

ومشى الرجل الغريب ومشى .
والى جانبه مشى رجل آخر .
والى جانب الآخر مشى آخر .
ومشى الجميع الى المدينة البعيدة ، وفي المدينة البعيدة اشعلوا نارا ،
وفي النار يموتون ، وفي النار يخافون ، وفي النار يكتبون حكاية تبدأ حيث
كان يجب أن تنتهي وحين تنتهي تكون وكأنها لم تبدأ .
(ابواب المدينة ، ص ٨)**

The stranger walked and walked.
On his side walked another man.
Next to the other man walked another one.
And all walked towards the faraway city, and
in the faraway city they lit a fire, and
they die in the fire, and they are frightened
in the midst of the fire, and they write a
story in the fire which starts where it should end, and when
it ends it seems as if it had never started.

The errant Stranger is certaintly the Artist in exile for he carries a suitcase full of papers, notebooks, and pens. He reaches the city after countless days and nights, and instead of being welcomed by many people, he finds himself absolutely alone behind its tall doors. The mythic structures cluster around a stone imagery of doors, walls, ramparts and tombs which render as concretely as Claire Gebeyli's "frozen ice-bank" the artist's difficult search for meaning and self-expression in a

Elias Khoury's Beirut is similarly transfigured into a strange mysterious city which hides behind tall doors. *City Doors* [17] is a parable rather than a novel, parable defined as a narrative used to typify a moral or spiritual truth which lies outside it.

We have witnessed so far a clearly delineated Beirut in Awwad's novel both enticing and cruel, a stately one in Tueini's poem "Beirut", which later is narrowed down to one particular area where a surrealistic "death dance" is encapsulated in the "cubicle of a memory". We moved with Claire Gebeyli from the chronicle of a decimated city to a laborious city-goddess, in which the specific recedes and gives way to the universal.

Elias Khoury immediately sets the tone of the whole parable in the opening paragraph:

كان رجلا وكان غريبا ،
لم يرو قصته لأحد ، لم يكن يعرف انه قصة تروى ، كان يعتقد ، كان
يؤمن كما نؤمن نحن ، وكان كما كان الجميع ، ولكنه لم يخبر أحدا ، لأنه
لا يعرف الاشياء التي حدثت يمكن أن يخبرها لأحد ،
كان رجلا وكان غريبا ،

(ابواب المدينة ، ص ١٢)

He was a man and he was a stranger;
he did not tell his story to anyone; he did not
know it could be recounted; he believed as we
believed in the same things; he was like us
all and he did not know that what had
happened could be told to any man;
He was a man and he was a stranger;

Thus starts Khoury's Beirut fable, though the city is never named. Similarly, his protagonist is not identified.[18] He is the Stranger who has travelled for long and who has endlessly turned around the tall doors of the city before he enters it. Once he is inside the city a new search for its center starts, in dizzying circular movements. As a result, an accumulation of repetitive words and gestures creates a dream-like atmosphere which dominates Khoury's theatre. All cities seem to be captured on his urban stage, as all men are incarnated by this archetypal Stranger, brother to Kafka's K. or Beckett's Didi and Gogo. An atavistic imagery of the triangle of city-woman-death builds up, in poetic prose, the ritual of the search for a lost home:

ـــ المدينة والنساء ، ولم أرَ رجلا ، قال الرجل .
ـــ المدينة نساء ، والرجال يغرقون في البحر ...

(ابواب المدينة ، ص ٧٣)

....

Écrire pour Beyrouth...

Pour appeler encore, pour aimer vainement, pour se perdre et dormir dans ce vaisseau trahi par son chant et son plaisir de vivre.

Écrire pour Beyrouth...

Sa robe de mille alliances, sa matière quadrillé et ses artères obscures, ses ordres dans la nuit, et la pierraille rougie chaque jour par la lumière.

Écrire pour Beyrouth...

Pour l'écouter revivre, vaquer à ses travaux du temps et de la mort, et dénier l'absence. Pour inventer ce sable qui, de son souffle égal, couvre d'une même blancheur la pierre des tombeaux et les champs de maïs.

"Beirut"

For Beirut I write

Like veiled women, the years listen at your doors, and the seasons close their eyelids, touch your broken fragments, and the burnt soutane of your walls. Only the wind enters into your rooms and murmurs softly. No one interrupts its monologue.

For Beirut I write

....

Behind a shutter two tearless eyes
A far away voice says a prayer...

....

For Beirut I write

To call again, to love in vain, to lose one's self and sleep in this ship betrayed by its song and its love for life.

For Beirut I write

Your dress made of a thousand alliances, your chequered fabric, your dark arteries, your orders at night and your stones reddened each day by your light.

For Beirut I write

I listen to you as you come back to life, as you attend to your chores with time, with death, with the denial of absence. I watch you as you invent this sand which puffs and covers with the same whiteness the tombstones and the cornfields.

Thus the act of writing endows the city with an epic dimension, [16] inserts it into a universal type of life, of eternal duration, far beyond the immediate time and space of "Wounded Beirut". The tone of religious recollection and prayer, of course, consecrates the poetic act as noted above in the case of Nadia Tueini.

....

Un homme est mort

De ses os
de ses serres
de sa taille
je fais mon sillage

(*La Mise à Jour*, pp. 18-20)

A man is dead

His time disintegrates
A foliage which letter by letter
Sheds its petals

....

Packed up names
Cities
Lived experiences encroaching
on broken doors

....

A man is dead

With his bones
With his clips
With his wrist
I trace my way

Finally Gebeyli dedicates a prose poem to her city written in a Baudelairean vein and quite different from Tueini's highly stylized "Beirut". The "vertical" reading of the latter gives way, here, to a poetic prose in which a city-goddess presides over the works of life and death in a continuous present. She watches the passage of seasons, years, women, and just carries on, recreating her life on a daily basis. Present and infinitive tenses, cumulative plurals, a play with obscure and shining images, political overtones inserted in an infinite time scale, all enlarges the urban scene, while the sand in the closing sentence equally covers up in neutral white color tombstones and cornfields:

BEYROUTH

Écrire pour Beyrouth...

Telles des femmes voilées, les années écoutent aux portes, et les saisons, paupières baissées, frôlent ses débris, la soutane brûlée de ses murs. Seul le vent entre dans les chambres et parle bas sans que personne ne vienne briser son monologue.

Écrire pour Beyrouth...

....

Derrière une persienne deux prunelles sans larmes. Une voix lointaine égrène des prières...

one another. The city is etherealized and weighs as lightly as the running feet in the wind, while the poet affirms her need to be involved and bear witness in her suffering city:

Portique

Il m'a fallu donner des noms

Il m'a fallu franchir...
Semence égarée sur un verset d'yeux durs

déposée en chaton
sur une danse qui s'achève

La poitrine fendue
brûlée
il m'a fallu redevenir partie
allonger les bras vers les lattes de lumière

courir le dos au vent
il m'a fallu écrire.

(*La Mise à jour*, p.9)

A Porch

I had to name

I had to cross
over sown fields lost in the versicle of hard eyes

laid down cat like
on an ending dance

My breast is torn apart
burnt
I had to be involved again
to stretch out my arms towards the thin strips of light

and run in the wind
I had to write.

When Claire Gebeyli writes of her wounded city her own flesh is lacerated. Nobody knows how it all started, she says in a poem entitled "Nul n'a su comment" ("No one knew how"), the city burst like entrails, the gates burn, and unending is the edge of barbed wire *(La Mise à Jour,* p. 55). Time itself is chopped up, the week is broken like a broken bottle (*Ibid,*. p. 15), images of dislocation multiply. In "Un homme est mort" (A man is dead) for example, one reads:

... Un homme est mort

Son temp s'abîme
feuillage qui lettre à lettre
s'effeuille

....

Les noms emballés
les cités
Le vécu grimpant
aux portes qui se déchaussent

On every roof a bond
in every star a scream
under every coarse gown a city
with every vigil a birth.

And the aching inability
to draw a single branch.

The city is starkly delineated in this poem with a roof, a screaming star, an awaited birth, and the absence of greenery. The emotional texture conveys a kind of life sharply arrested, ready to leap, aching with expectancy, paralyzed by its inability to draw a single branch. The last two lines are arrestingly set off, the end has no punctuation, and the whole is built up on the antithesis between the awaited birth and the incapacity to draw a single branch.

The poem is an epigram chosen here to illustrate Gebeyli's symbolist technique in the whole of her urban poetry. An epigram is, by definition, a very short poem summing up, as though in a memorial inscription, what is desired to be made permanently memorable in a single action or situation. Gebeyli's consummate art ties in her epigram with the title of her collection, *Memorial of Exile.* The existential feeling of loss and exile has traditionally recurred in urban literature, as if man had created a superb artifact, the city, and keeps on losing it. The poetry examined here certainly perpetuates this universal tradition.

In Gebeyli's epigram, the poetic imagery is emotionally unified around this feeling of exile. The emotion is perceived instantaneously. It transcends the boundaries of space and time and liberates the imagination. Ezra Pound's famous definition of a poetic image as "an intellectual and emotional complex in an instant of time"[15] comes to mind. Gebeyli's "memorial" is a memorial, indeed, for her wounded city, and for its people keeping vigil.

Gebeyli's poems are grafted on the daily events of her city. The difficulty of writing as one sits behind a desk in a room, in a city at war, is rendered in a frozen metaphor: "Une banquise glacée s'interpose entre le papier et moi, entre le monde et moi. Il n'y a plus de place pour un seul mot, une seule lettre" (*Dialogue,* p.19) (A frozen ice-bank between me and my sheet of paper, between the world and me. There is no more room for a single word, a single letter).

Yet Gebeyli continues to suffer the pangs of labor, as she gives birth to vivid images of a dismembered city. She creates a series of dynamic images in a preliminary poem entitled "Portique", where she is liberated from her rigid position in the room of a house in Beirut. She runs wildly in the wind. The city dissolves through metaphors which swiftly succeed

....
I love
these ashes that taste of a city which was
more of a city than Antioch or even Babylon;
words turn my city red-hot
....
I love
that a segment of light be called a shriek
and nova, the madness of men.

Nova is a star which shows sudden and great increase of light and energy for short periods. In one compressed image, Nadia Tueini seizes the essence of all cities which consume themselves in ever recurring outbursts of energy and fire kindled, of course, by the madness of men. Once again, a surrealistic imagery projects multiple perspectives on the urban stage, while the poet dies of incoherence in the full glare of the sun: "Alors, en plein soleil/je meurs d'incoherence/ en éclats" (p.31). When the poet digs into the archives of her city, the atavistic fights amongst men are bound to provoke rifts of the deepest sort; and this total collapse of comprehension.[12]

To sum up, the selection of detail in Tueini's *Sentimental Archives* is governed not by the logic of verisimilitude as in the case of Awwad's novel, but by the demands of the *décor* necessary to enhance the symbolic significance of the characters' drama, and the tragedy of their city.[13] A feeling of complete identification operates between the poet and her city "J'appartiens à ma folle terre" (p.63), (I belong to my mad earth), and through the poem a sacred reintegration operates: "Aussi ai-je enfermé sous ma langue un pays,/gardé comme une hostie" (p.17), (Therefore, I held tightly under my tongue a country,/ cherished like a host).

Compassion and piety dominate as well Claire Gebeyli's poetry.[14] Her poems are on one level the chronicle of Beirut at war. Precisely situated in time and space, her physical landscapes, however, are transmuted into the emotional landscapes of a poet who watches over her city, Sibyl-like. The mixture of elevated and journalistic styles, the juxtaposition of sordid and lyrical imagery, the broken rhythms, compel the act of writing to shoot upwards with an increasingly high intensity. The poet shifts graphically from frozen scenes to moving, leaping, flying ones until she endows her city with epic dimensions. We read, first:

Sur chaque toit une attache
Un cri dans chaque étoile
Sous chaque bure une ville
chaque veillée une naissance

Et le mal de ne pouvoir
dessiner une seule branche
(*Mémorial*, p. 35)

Arbres de Kantari,
Vous êtes la géométrie.
Dans Kantari une maison,
avec des portes autour du cou de du sang sur la tête,
des bouquets de gens aux fenêtres,
une lune dans le bassin....
....
C'est le bal du Consul.....

(Ibid., p.16)

O The Consul's garden
....
O garden which bursts under the summer skin
Kantari trees
You are the geometry
In Kantari a house,
With doors around the neck and blood on the head,
clusters of people at the windows,
a moon in the pool,
....
It is the Consul's ball.

As Tueini's spotlight floods the Consul's rose garden and ball room, dissonant impressions and visions are filtered into the Narrator's consciousness with harsh juxtapositions and syncopated rhythms. Time and space are telescoped here and internalized. What begins as the description of a scene becomes symbolic of the Narrator's mind, with a perfect correspondence between the scene and his/her spiritual condition. In Tueini's dramatic sequence, the Consul entertains his guests, then writes memos to his government while his Muse, a tall lady wearing high gloves, stands next to him, on the balcony and plays with the map of the Middle East.

Opposite the couple, the Narrator takes quick snapshots from his own half-broken balcony, under which lie chopped up men. A shock technique in cubist form powerfully operates in the midst of a city "white like a tomb". Irony, satire and black humour punctuate the sequence of vignettes, while deep love for her city makes Tueini's verse vibrate with renewed life. Beirut, she says later, is more of a city than Antioch or Babylon as she burns with passion and folly. A striking light imagery renders the mad rhythms of Beirut in Part II "Folle Terre" (Mad Earth), a city she loves unto madness as the title suggests:

....
J'aime
ces cendres au goût de ville qui fut,
plus cité qu'Antioche ou même que Babylone;
ville chauffée à blanc par parole.
....
J'aime
que l'on nomme cri un segment de lumière,
et nova, la folie.

Une voix tombe: c'est le bruit du jour sur le pave!

....

Alors
ils sont bien morts ensemble
c'est-à-dire chacun seul comme ils avaient vécu.

(*Archives*, p. 11)

....

They were several to die
Or in other words each died alone
on the same gallows called a homeland

....

a voice breaks down: daytime is on the pavement

....

Indeed
they all died alone as each had lived alone.

Followed by a monologue which fuses impressions, dreams, nostalgia with the madness of men, while the narration starts in the first person:

J'habitais la maison d'en face,
face à la guerre et au Jardin,
de morts plantés et de rosiers,
ancêtres oubliés dans la dynamique d'une allée,
dans un cube de mémoire.
Sous le balcon d'un œil, une moitié de corps,
l'autre formant un angle sur le trottoir.
Une moitié de corps, signe isolé sur ma fresque de haine.

I lived in a house
facing war and a Garden
planted with corpses and roses,
forgotten ancestors in the movement of an alley
in a cubicle of memory.
Under the balcony an eye, half a body,
the other half at an angle with the sidewalk.
Half a body, a single sign on my canvas of hatred.

Tueini then moves to the "Consul's Garden" which is clearly located in the once fashionable Kantari quarter of Beirut, half-way between the attractive Hamra street that had dazzled Awwad's heroine, and the city center. A strategic area, it has been badly destroyed during street fights surrealistic contrasts between miraculously preserved houses with gardens next to leprous façades and crumbling buildings. Such are the bare facts of the Kantari area, transfigured into a cubist internal landscape with multiple perspectives:

O jardin du Consul

....

O jardin qui éclate sous le peau de l'été.

....
Beirut of the hundred palaces and Beryte of the stones
Where people come from everywhere to build up statues
Which make man kneel down in prayer and make wars roar
....
In Beirut in every house dwells a different idea
In Beirut every word is a parade
In Beirut men lay down thoughts and caravans
....
Whether she is a nun or a sorcerer
Or both together......
....
Adored or cursed
Blood thirsty or blessed with holy water
Phoenician, Arab or anybody
A Levantine with multiple vertigos
Like those strange flowers fragile on their stalks
Beirut is in the Orient the last sanctuary
Where man is clad in the color of light.[10]

Nadia Tueini's poem is rich with political overtones, as she situates her city in the midst of cross-currents objectively described above by Awwad. With high condensation and allusiveness, she refers to the worshipping of many idols, their breaking down in wars, the neverceasing inflood of people to her generous big heart which, as she puts it, is the last sanctuary of freedom in the Arab World.

In *Sentimental Archives of a War in Lebanon* [11], Tueini frees her verse and constructs a three-part dramatic poem which projects the agony and death of her cherished "sanctuary" on the forefront of the urban stage. The verse quickly runs from past to present and future, while a Narrator digs into the deep layers of his/her city as the title indicates. The "archives" surely unveil the cruelty of history, the vanity and solitariness of man, while the stage is set for the drama to take place. "Sentimental" and lyrical indeed is the Narrator's interior monologue, which punctuates highly visual and condensed vignettes arranged like a musical suite. The monologue stands out in italic type in the "Prologue", and at the top of each of the scenes of "The Consul's Garden", in contrast with the descriptive lines in straight type. Hence, the construction of several planes on the urban stage while death in the streets is dramatically projected onto the first level:

....
Ils sont morts à plusieurs
C'est-à-dire chacun seul
Sur une même potence qu'on nomme territoire
....

Death in Beirut is written in the same vein as *Midaq Alley*, but the heroine here has had a chance to go to university and to have a job she loves. She is also ready to break through many socio-religious taboos. Her failure is but a stepping stone for other opportunities in the city.

The "horizontal" reading of *Death in Beirut* leads thus to a rich chronological development of events in specific places in the city where all the urban elements are visible to the senses. A third person point of view sheds light externally on facts and events, and internally into the characters' minds. Beirut shines with her thousand lures beyond the end of the story. Vital and cruel, she is the image of life itself for Tamima. It is worth noting in this context Awwad's accuracy of response to the historical conditions he objectively describes[8].

II

Nadia Tueini's poem "Beirut" forces us to move abruptly into a different register where the "accuracy of response" to the historical situation is modified by irony and political satire.[9] Tueini sings the perenniality of her city whose multiple faces, thousand deaths, and thousand rebirths emerge, defying destruction. The poet cleverly superimposes the historical stages of her city in traditional alexandrine verse and highly stylized images. The architectural quality of the poem recaptures in an instant of time the deeply rooted polarities that have always been associated with the city:

BEYROUTH

....
Beyrouth des cents palais, et Béryte des pierres,
où l'on vient de partout ériger ces statues,
qui font prier les hommes, et font hurler les guerres.
....
A Beyrouth chaque idée habite une maison.
A Beyrouth chaque mot est une ostentation.
A Beyrouth l'on décharge pensées et caravanes,
....
Qu'elle soit religieuse, ou qu'elle soit sorcière,
ou qu'elle soit les deux ....
....
qu'elle soit adorée ou qu'elle soit maudite.
qu'elle soit sanguinaire, ou qu'elle soit d'eau bénite.
qu'elle soit innocente, ou qu'elle soit meurtrière,
en étant phénicienne, arabe, ou roturière,
en étant levantine aux multiples vertiges,
comme ces fleurs étranges fragiles sur leurs tiges,
Beyrouth est en orient le dernier sanctuaire,
où l'homme peut toujours s'habiller de lumière.

«كانت الحمراء تنبض بما يعج فيها من حياة وألوان»(ص ١٣) .

Awwad's Beirut is indeed the archetypal city which has always kindled man's imagination. Her accelerated rhythm intoxicates the people who seek it for higher education, freedom of speech, sexual adventures, jobs, power and business. Hence collisions in interests, passions, ideas, while the young students-actors dream of changing things. The creation of the heroine Tamima is very successful. Bright, pretty, independent, she is determined to live her life in Beirut and fulfill herself in a war, something that had been impossible for her illiterate mother.

Education is the ancestral tradition of Beirut.[7] Awwad's protagonists are young, bright, ambitious university students for whom the city means self-fulfilment and liberation. In fact, Beirut's wide open doors allow the crystallization of many dreams other than Tamima's, which struggle to become reality. In the melting-pot of Beirut, generations, sexes, nationalities, classes, religious, and political ideologies clash in a manner reminiscent of the history of every city.

In Beirut, Awwad's actors perform their dramas before the city erupts and consumes them in her fires. Awwad's use of dramatic irony is certainly prophetic when he writes that "Beirut is boiling like a cooking-pot! Fires are stoked under the pots in all the Arab capitals (p.66).

كالقدرِ تغلي بيروت . والقدورُ على النار في عواصم العرب كلها . (ص ٩٩) .

The reader will certainly notice the recurring fire imagery in connection with the City since Sodom and Gomorrah. Beirut surely burns up Tamima. She exits from the scene defeated in her struggle to liberate herself, crushed by social forces too strong for an individual to confront alone. As the novel closes, Tamina's Southern village is savagely bombed by the Israelis. Her rebellious temperament is not abated by her defeat in the city. She joins a group of Palestinian fighters in a common struggle against the enemy. Her private "urban drama" has fully equipped her for this ultimate engagement.

The city--emblem of the freedom to be--has surely a lethal hidden face. But Tamima would choose it at whatever cost. In depicting her, Awwad has drawn the powerful picture of a young woman ready to live and fight on an equal footing with man. It is significant to note that her young male, fellow-students acknowledge her as such, and love her for it. The socio-realistic novel has surely gone a long way in the Arab World since Naguib Mahfouz's *Midaq Alley*, published in 1947. In *Midaq Alley*, the great master of the Arabic novel creates a heroine similar in temperament and ambition to Tamima. Hamida's only choice, however, was to sell her flesh whether in wedlock or as a prostitute on the streets of Cairo.

address themselves to a similarly sophisticated audience. The texts I shall examine partake of a "World Literature"[2] and have been strictly selected on their own merit, and for some intrinsic qualities which make them both reflections of a tragic decade in Lebanon, and of a universal urban experience.[3]

My essay focuses on a few works written just before the war in Lebanon and up to the current year, 1986, in which a few "urban dramas" are performed on and around the city-stage in an order of increased complexity and "multiyaredness".[4] The reading starts "horizontally" with Tawfiq Youssef Awwad's socio-realistic novel *Death in Beirut* where the city is brightly illuminated and clearly outlined. The city stage is "vertically" constructed in Nadia Tueini's poem "Beirut" in which the city polarizes all attention. Follows in Tueini's "Consul's Garden" the dramatization of a particularly strategic sector of the city, the Kantari area, and a digging into the "Archives" of Beirut and her citizens' memory. The city is present-absent on Claire Gebeyli's stage. Her poet-narrator prays and supplicates in an attempt to bring together the fragments of a decimated city. Reference and cross-reference to images and symbols force the sensitive reader to apprehend Gebeyli's poetry "spatially, in a moment of time, rather than as a sequence"[5]. Similarly with Elias Khoury and Adonis whose "urban dramas" are rendered in surrealistic style, and are appreheneded spatially as well. Beirut is transfigured into a mythic city in Khoury's fable, *City Doors,* while with Adonis's poem "Time", Beirut is the springing-board for a cosmic voyage during which the poet dies the death of his city, and is reborn into a new state of being.

II

In Tawfiq Awwad's novel *Death in Beirut,*[6] human beings, places and things clearly stand out on a stage where many forces are gathering momentum, just before the anticipated explosion. The actors, here, vent their innermost feelings in dialogue, speech, harangues, public lectures and articles in the most realistic of styles. The "roaring, noisy, grinding, millstones of Beirut" (p.79), (ص ١١٧) « طواحين بيروت الجعجعة », give their title to the novel while the city's nervous energy draws to it people from the whole of Lebanon and the Middle East. The novel thus mirrors various cross-currents which clash in Beirut and build up tensions on all levels.

The drama takes place in a city buzzing with action, bedecked with jewelry, both enticing and cruel similar to a *femme fatale*. The Hamra street, for example, dazzles our young Shi'ite heroine, Tamima, freshly arrived from the South "with its bursting life and colour" (p.5),

The Image of the City: Wounded Beirut

Mona Takieddin Amyuni

The cities break up
The land is a train of dust
Only poetry knows how to marry this space.
Adonis

Ils disaient que la ville rapide comme un fleuve
Est un lieu entre l'Homme et Dieu.
Nadia Tueini

I

The history of cities from all time has been one of upheavals of all types whether geographic, climactic or socio-political. Beirut, in particular, has, in past, been sorely tried. As Khalaf and Kongstad have noted, it has been "completely wiped out by a score of earthquakes and fires, threatened by plagues and famines, and ransacked and destroyed by successive waves of unfriendly invaders". And "it has survived all".[1] Kindled by this hope, my study of "Wounded Beirut" explores some city images with the following questions in mind: how have a few artists living in the city and writing about it reacted to the destruction of Beirut? What city images are moulding our artists' sensibilities nowadays? Would one be able to draw out of the various texts originally written in Arabic and French some fundamental traits, some common basic city metaphors? Or, on the contrary, would one feel how the same facts may have opposite significations and values when integrated into different mental structures?

A comparatist approach will attempt to answer these questions on a provisional basis. It is not within the scope of this study to examine inherent differences of genre and language. The comparatist concept implies here an internationalist and a humanistic attitude towards literature, quite appropriate, I think, in a city which has traditionally been at the crossroad of languages, religions and cultures; in a city whose artists are most often trilingual, broadly read and widely travelled, and who

صورة المدينة : بيروت الجريحة

منى تقي الدين أميوني

لاشك أن تاريخ المدن قد شهد كثيرا من التقلبات الجغرافية والمناخية والسياسية والاجتماعية ، غير أن بيروت تمثل — في هذه السلسلة — ذروة لم يسبق لها مثيل في امتحان التمزق والسلب والعذاب ، رغم أنها قاومت ومازالت واقفة تقاوم بصلابة .

تتناول هذه الدراسة صور مدينة بيروت كما استخلصتها الباحثة من كتابات شعراء وروائيين عايشوا المحن وصاغوها في أعمال كتبت بالعربية وبالفرنسية . وتركز الدراسة على بعض الأعمال التي كُتبت قبيل الحرب اللبنانية وحتى ١٩٨٦ .

وتبدأ الباحثة برواية توفيق عواد **طواحين بيروت** وتبدو المدينة هنا واضحة المعالم ، محددة السمات ، فهي في هذه الرواية نمط مثالي للمدينة كما يتخيلها البشر في كل زمان ومكان : هنا تعج بيروت بالحياة والشخوص ، بيروت البوتقة التي تنصهر فيها الأجيال والأجناس والطبقات والمذاهب ، وتظهر النار بوصفها رمزا لهذا الانصهار .

ثم تتناول الباحثة قصائد نادية تويني (بالفرنسية) « بيروت » و « أرشيف عاطفي لحرب لبنان » و « حديقة القنصل » ولا يحكم هذه القصائد منطق التسلسل الواقعي ، بل تتجلى أبعاد الدلالة الرمزية للمكان في دراما الشخصيات ومأساة مدينتهم .

كلير جبيلي شاعرة تكتب أيضا بالفرنسية وتنسج في لحمة قصائدها الحياة اليومية ، غير أن عملية الكتابة نفسها تضفي على المدينة بعدا ملحميا ، ويتأكد الفعل الشعري من خلال نبرة التذكر والصلاة . وتبدو المدينة حاضرة — غائبة في ديوانيها **مذكرات المنفى ومحاورات** .

أما في رواية إلياس خوري **أبواب المدينة** فتتحول بيروت إلى مدينة أسطورية تختبىء وراء أبواب عالية . ويمكن القول : إن **أبواب المدينة** أقرب إلى الأمثولة منها إلى الرواية . وفي هذا العمل تظل المدينة بلا اسم كما يظل البطل غير مسمًى : غريباً وهائماً على وجهه ، رمزا للفنان التائه .

وختاما تقدم الباحثة قصيدة أدونيس « الزمن » وتدفع هذه القصيدة القارىء إلى الانطلاق في رحلة كونية يموت الشاعر خلالها مع موت مدينته ، ولكنه يبعث من جديد في ثوب حياة جديدة . ويسيطر الأسلوب السوريالي على قصيدة أدونيس . فبينما تتميز هذه القصيدة بتركيز شديد على مستوى الزمان والمكان ، فإن التركيز الذي يصاحبه في تكثيف المشاعر يجعل الشاعر يهرب من المكان والزمان ، ويخلق تاركا وراءه فرديته وموقعه ملتحما مع الكون في تواصل صوفي .

16. There is archival evidence that the Qassāmite movement was a much more collective than official Palestinian historiography would suggest (for instance, Tegart Papers, Box 1 File 3C, Middle East Centre, St. Antony's, Oxford).
17. Abdullah Schleiffer ("The Life and Thought of 'Izz-id-Din al-Qassām," *Islamic Quarterly* 23 (2), 1979, pp. 69-71), argues that for Qassām, good character and moral reform were more important in *jihād* than bravery in battle. In fact the "greater *jihād*" was the *jihād al-nafs* (the struggle against the self): striving to be honest and truthful, and depriving oneself of *ḥarām* or forbidden pleasures.
18. A biography of 'Abd al-Raḥīm al-Ḥājj Muḥammad, however, was published in Amman in 1984.
19. Two revolt commanders who enjoy good reputations (although not as unblemished as Qassām's), 'Abd al-Raḥīm al-Ḥājj Muḥmmad and 'Abd al-Qādir al-Ḥusaynī, were also battlefield martyrs–the former in 1939, the latter in 1948. But neither one has been taken up as a symbol for the revolt the way that Qassām is.
20. Qassām's nationalist status is purchased, however, with a certain amount of distortion. Palestinian historiography is silent about Qassām's activities during World War I, which do not accord with what is expected of an Arab national hero's career. Schleiffer (pp. 64-65) reports that not only was Qassām probably not involved in the anti-Ottoman Arab national movement during the war, but he requested a military assignment and was posted as a chaplain to the Ottoman garrison at Damascus.
21. "Permission to Narrate," *Journal of Palestine Studies 51*, (1984). p. 38.

Notes:

[Part of the field research upon which this article is based was conducted in collaboration with Sonia Nimr, Department of History, University of Exeter. The conclusions advanced here, however, are strictly my own.]

1. India Office Library, L/P&S/12/3343 Coll 26/2.
2. Swedenburg, Ted. "The Role of the Palestinian Peasantry in the Great Revolt (1936-39)." In Edmund Burke III and Ira Lapidus, eds., *Islam, Politics, and Social Movements*. (Berkeley: University of California Press, forthcoming).
3. *Washington Post*, April 4, 1986.
4. *The Question of Palestine*, (New York: Vintage Books, 1980), p. 103.
5. For instance, Shai Lachman, "Arab Rebellion and Terrorism in Palestine 1929-39: The Case of Sheikh Izz al-Din al-Qassām and his Movement." In Elie Kedourie and Sylvia Haim, eds., *Zionism and Arabism in Palestine and Israel* (London: Frank Cass, 1982), pp. 52-99.
6. Michael Bommes and Patrick Wright, "'Charms of Residence': The Public and the Past." In Richard Johnson et al, eds., *Making Histories*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pp. 253-302.
7. Jerusalem: Manshūrāt al-ruwwād.
8. *Al-wā'ī wa-al-thawra* [Consciousness and Revolt], (Jerusalem: Jām'ia al-dirāsāt al-'arabiyya, 1985).
9. *Al-shaykh al-mujāhid 'Izz al-Dīn al-Qassām* (Beirut: Dār al'umma li-al-nashr, 1984). [Despite the Beirut publisher, this book appears to have been printed in the West Bank.]
10. The fact that Ḥammūda's work is published by the Arab Studies Society, however, an institution whose position is generally mainstream, shows that its implicit criticisms are perhaps recoverable.
11. Popular Memory Group, "Popular Memory: Theory, Politics, Method." In Richard Johnson et al, *Op cit*, pp. 205-52.
12. They even came from as far away as the Hawran and Egypt. In 1933 *Davar* (November 30) reported that there were between 2000 and 2500 Arab workers in Haifa from the Jenin-Nablus district, thousands from villages in the Haifa area, 1000 from the Hawran, several hundred from Syria, and 80 to 100 from Egypt. (Cited in Central Zionist Archives S25/10. 499.)
13. Large numbers of stone masons, for instance, reportedly were followers of Qassām (Ḥammūda, p. 52). When "Hawranī" (the generic name given to Arabs of rural origin who migrated to work in cities) wood transporters at Haifa port went out on strike against low wages and long hours in January 1935, they turned to the "Moslem Youth Organization" (the YMMA, of which Qassām was president) for help, and it "interested itself in the affair" (*Davar*, January 22, 1935, cited in Central Zionist Archivre, *ibid)*. Workers were also involved in activities organized by Qassāmites to commemorate the Prophet's birthday. Thousands of workers, raising slogans invoking the early Islamic conquest, marched in processions led by Qassām's organization on this occasion (Ḥammūda, p. 63). In 1934 British intelligence reported that "young agitators" (undoubtedly Qassāmites) at Haifa were expanding the scope of the *mawlid al-nabī* festivities by politicizing them and inviting villagers to participate in them. These "agitators" attempted to create disturbances by guiding the processions--which were punctuated by political speeches and in which flags and swords were much in evidence--through Jewish sections of the city. (India Office Library, *op cit)*.
14. The major exception--'Abd al-Raḥīm al-Ḥājj Muḥammad--is much less well-remembered than Qassām.
15. One informant asserts that Qassām was descended from a saint.

This story illustrates how deeply Palestinians feel the threat that Israeli policies pose both to their historical heritage and to their continued survival on the land of Palestine. The villagers tell it to show how, even in an instance in which a piece of land was lost to a settlement, they were able to outwit the Israelis and preserve Qassām's memory. It is a tale, then, of a small victory. But, as I mentioned earlier, no plaque or monument marks the spot where Qassām fell. People from Ya'bad and Nazlat Shakh Zayd spontaneously state the desirability of having a commemorative marker, but at the same time are certain that the Israeli authorities would destroy it. The left-leaning Union of Construction and General Workers at Ya'bad started a campaign to erect a monument, but it is very short on funds and is constantly harrassed by the military authorities who have seized its records and imprisoned its leaders on numerous occasions. The union hoped to get support for building a memorial from the Center for the Revival of Arab Heritge at al-Ṭayibeh (an Arab village inside Israel) headed by Ṣāleh Baransī. But the Center also faces repression: the Israeli government obstructed the Center's efforts to hold its annual folk festival in September 1985, and Ṣālih Baransī himself was placed under town arrest for six months in December. As far as I know, the site of Qassām's martyrdom remains unmarked.

These stories illustrate some of the problems Palestinians face in trying to preserve and revive their historical memory. Their history is so full of martyrs that memories of even the most significant ones of the past tend to recede in the face of more recent victims. New and significant memories are constantly being written over the text of older ones. The stories also highlight the very real oppression which threatens those who attempt to reanimate Qassām's symbolic importance. Palestinians who live under Israeli rule are caught in the same dilemma as the survivors of the 1982 Israeli siege of Beirut, urged by Edward Said to write up their memoirs and to begin building an historical archive of this significant event. Most of them, Said recalls, were so caught up in the continuing every-day problems of survival in war-torn Beirut that they were unable to write.[21] Likewise, those who are actively seeking to preserve Qassām's memory in the face of Zionist policies and are attempting to reanimate his memory to progressive political ends, face tremendous obstacles. Qassām, however, remains a powerful symbol of struggle that circulates within the population even in the absence of a Palestinian state. This is why Israeli colonizers keep trying to efface him from history. But as we have seen the memory of Qassām is already inscribed and continues to be reinscribed into the land of Palestine.

dominant narrative is not "hegemonic": it is not a coherent interpretation that has taken a strong hold on popular consciousness. The mainstream interpretations do have considerable influence, but populist interpretations of Qassām proliferate and are not actively suppressed by the dominant ones. As an historical symbol, as the authorizer of political action in the present, Qassām's significance remains indeterminate. At the same time, this very indeterminacy makes him a popular and powerful figure whom all can claim for use in the struggle against the Zionist occupier.

Site of struggle, symbol of struggle

I conclude with two anecdotes to illustrate both the continued symbolic importance of Qassām and the difficulties Palestinians encounter when they try to uphold his importance.

The fiftieth anniversary of Qassām's martyrdom was marked at Birzeit University by a panel discussion in which Samīḥ Ḥammūda and 'Abd al-Sattar Qāsim, among others, participated. It should be noted that in the absence of a Palestinian state, Birzeit University and other such institutions function as de facto "national" institutions, and so events such as this one have a national significance.

As it turned out, however, November 21, 1985 was also the first anniversary of the death of a Birzeit student shot down by Israeli soldiers in the course of demonstrations on campus. Birzeit University students called a strike on that same day, and the vast majority of students attended the meeting held in memory of the martyred student rather than that commemorating the martyrdom of Qassām. Faculty members composed the bulk of the rather small audience that attended the Qassām panel, which took place at the same time as the student assembly. The program was lively and worthwhile--but completely overshadowed by more immediate political concern.

The second anecdote was recounted by residents of Nazlat Shaykh Zayd, a hamlet close to the site of the battle in which Qassām died. A couple of years ago, some Israelis went to Nazlat Shaykh Zayd and asked some men there, "Can you tell us where was Qassām killed?" They replied, "He died over there, on top of the ridge." A few weeks or months later, work began on a Jewish settlement, on the spot at which the Palestinian villagers had pointed. Fortunately, I was told, the villagers lied to the Israelis, for everyone knows that Qassām was martyred in a valley below Nazlat Shaykh Zayd, between it and the hilltop on which the new Jewish settlement of Shoqayd now stands. But the settlement is expanding, and construction moves closer and closer to the site of the historic battle.

Within the Palestinian movement, then, the symbol "Qassām" possesses broad appeal. He is a truly national figure whom all political tendencies wish to claim as their own.[20] In part this is because, in the absence of a Palestinian state, Qassām's historical identity has not been fixed within a single hegemonic narrative. Since they are not pinned down in a cohesive, state-sponsored narrative, the elements of his career are susceptible to a variety of readings which could authorize any number of political positions. As he has been represented, Qassām is a symbol who provides rich opportunities for the construction of narratives. The power he possesses for mobilization lies in part in the fact that the inability to fix him makes him available to a number of interpretations. Since there is no one authorized version of Qassām, everyone can participate in constructing meanings out of him. This absence of a sanctioned biography, this lack of a hegemonic version, contributes to making of Qassām a truly national symbol.

In addition, it is only with a measure of selectivity that any particular Palestinian political camp can fit Qassām into its political discourse. Qassām's independence from the traditional Palestinian leadership and his roots among workers and peasants make him difficult to assimilate to the narrative of today's mainstream leadership. The fact that he organized among the lower classes makes it difficult for today's Islamic groups, who are removed from these milieus, to fully assimilate him as an authorizing figure. Even in his own time his activity was innovative for an Islamic revivalist: his efforts to mobilize the lower classes distinguish him from an Islamic reformer like Ḥassan al-Banna, the famous leader of the Egyptian Muslim Brothers, who in the same era made the lower middle class the focus of his organizing. For the left, the strictly religious form taken by Qassām's discourse makes problematic the claim that he was a proto-socialist. Yet he cannot easily be dismissed, from the standpoint of a more secular present, simply as a traditionalist. For Qassām practiced an active rereading and reinterpretation of the Islamic tradition, which he used to understand and to confront colonialism and Zionism, in that present. There seems to be no single, available "truth" about him.

Popular historical memory and interpretation of Qassām is similarly contradictory. Within popular memory, and often within the recollections of a single person, we find elements of both official nationalist interpretations of Qassām which assimilate him to a narrative of a unified national struggle, and more "populist" versions stressing the initiative of peasants and urban workers in bringing about the revolt and Qassām's identification with them. In the absence of a state, the

with the revolt is that he is regarded as the originator of Palestinian armed struggle. Qassām marks a beginning for both the fighters of 1936-39 and the fedayeen of today. Furthermore, Qassām is often designated (by Ḥammūda, for instance) as the first person in Palestine to engage in armed struggle against Zionism and imperialism. In fact, others picked up the gun before Qassām--for instance, the Abū Kishk tribe which attacked Petach Tikva in 1920 and Aḥmad Ṭāfish's Green Hand Gang in the Safad area in 1929--but probably due to the organized nature of his movement, Qassām is regarded as an origin.

The act of associating Qassām with the revolt can also be seen, in the current context, as a nationalist move. For as the symbol of the 1936-39 revolt, Qassām represents it as an unblemished story of militant struggle, sacrifice, and heroism. When they choose Qassām as a symbol for their "Great Revolt," Palestinians invest its memory with only the best and most nationalist characteristics. If popular memory is constituted in relation to dominant memory, then Palestinian memories of Qassām as the symbol of revolt are a response to Zionist efforts to denigrate and efface the history of their struggles. As a riposte to Israeli historiography, Palestinians propose Qassām as a "pure" and honorable symbol of revolt. Against offical Israeli narratives, Palestinians remember the revolt in its finest trappings. To recall the revolt through the agency of Qassām entails at the same time an active "forgetting" that is nationalist as well. For it allows the negative aspects of the revolt--the stories that people tell privately, of betrayal, of individuals using the revolt for personal gain, of robbery and assassination--to be, for the moment, in the face of enemy defamations, forgotten.

It is in this dialogue of conflict with the enemy that Qassām is presented, univocally, as the primary symbol of both the revolt of 1936-39 and of the Palestinian spirit of revolt in general. As the originary source of the armed resistance, as an unsullied symbol of pure rebellion, virtually all Palestinians can agree on his national importance. At the level of the ideological conflict between the colonizer and the colonized, the figure whom the oppressor characterizes as a fanatical terrorist, the oppressed regard as a hero with saintly virtues. At the same time, within the ranks of the colonized, there is considerable discussion and controversy over the meaning of this historical personage. Qassām is a symbol who on the one level is the source or focus of remarkable agreement--as both the popular classes and the national movement have substantial investments in defending him against vilification and throwing him up as a symbol of resistance. At another level, he is the locus of political arguments.

how the mainstream leadership would like the revolt to be regarded. The usual story they tell is of how Qassām launched the revolt, and others, under the leadership of Ḥajj Amīn al-Ḥusaynī, then took it up. But a different story also circulates: that Qassām requested aid to start an armed rebellion from Ḥajj Amīn, who refused, saying the time was not yet right. This version sees Qassām's movement as a challenge to the traditional leadership which preferred peaceful negotiations with the British to armed confrontation.

Villagers also recall Qassām as a very religious man, and they tell how he and his men prayed five times a day even though they were being hunted in the hills by the British. But no village elder remembered Qassām as an Islamic "fundamentalist" in the modern sense. Several men emphasized that Qassām's Islam should be distinguished from the "fanatical," dogmatic practices of many of those active today under the banner of religion. This stress on Qassām's religiosity can also be taken as a description of his good character as much as an expression of devotion to "religion" *per se.*[17]

Outside of the villages where Qassām was known personally, such details and stories are less well-known. But we do find, among the Palestinian "general public," knowledges which reflect a similar mixture of populist and mainstream interpretations of Qassām. What is most significant is the extent to which Palestinians in the West Bank spontaneously associate the name Qassām with the 1936-39 revolt--despite the fact that while Qassām sparked the revolt he did not actually fight in it. By contrast with Qassām, the actual commanders of the revolt (such as 'Abd al-Raḥīm al-Ḥājj Muḥammad, Abū Durra, 'Ārif 'Abd al-Rāziq, Abū Ibrāhīm al-Kabīr) are nowhere near as important figures in popular memory as Qassām, nor are they popular subjects for historical study or artistic representation.[18] Qassām's identification with the revolt is so powerful that many Palestinians--including some ex-fighters--reconstruct the chronology of the 1936-39 period so that Qassām goes into the hills, as the first armed fighter in the revolt, after the strike of 1936. (Whereas the "real" chronology is: 1) Qassām dies, November 1935; 2) the strike begins, April 1936; 3) armed bands appear, mid-may 1936).

Not only is the name Qassām inextricably tied, in the minds of Palestinians, to the 1936-39 revolt, but unlike any other figure associated with the revolt, his reputation as a political leader is virtually untarnished. In part this is because, unlike the others, Qassām was never an actual commander responsible for a particular region. In contrast to the commanders who implemented policies affecting people's lives, Qassām is remembered chiefly as a martyr.[19] Another factor identifying Qassām

One way in which elderly male villagers "remember" Qassām which accords with mainstream nationalist interpretations is as the prototype for the fedayeen. Villagers recall seeing Qassām preaching *jihād* at al-Istiqlāl Mosque with a gun or a sword in his hand. One of Qassām's followers recounts a sermon in which the shaykh urged the bootblack to exchange his shoebrush for a revolver and to shoot the Englishmen rather than polish their shoes. Similarly he called on the streetsweeper to trade in his broom for a rifle and kill the English, the enemies of his country. Obey God and the Prophet, Qassām preached, but not the British High Commissioner.

Also in accordance with mainstream nationalism, Qassām is remembered as one who sacrificed for the nation. Besides being a martyr, his whole life was devoted to that cause. Qassām sold his belongings, they say, to purchase a rifle, and his followers, despite their poverty, likewise purchased weapons out of their own pockets. In addition, Qassām lived "with the people" in the poor quarters of Haifa, not in middle-class districts.

Other stories of Qassām dovetail with a mainstream political culture which greatly values the leader and "leadership." Most stories portray Qassām as sole leader of the movement, the one who took the initiative and whom others followed. Furthermore, by comparison with almost all the leaders of the 1936-39 revolt--who are often criticized for their mistakes by villagers--the person of Qassām is venerated to a remarkable degree.[14] Qassām is well-nigh universally respected and praised for his good character and for noble deeds.[15]

Elements of a more "populist" interpretation of Qassām coexist with these mainstream ones. The men whom Qassām recruited, villagers stress, were all poor *fallaḥīn* and workers. We need to examine such assertions in conjunction with other statements that villagers repeat again and again: "The peasants--not the city-people, 'made' the 1936-39 revolt"; "If the rich had sacrificed one-tenth as much as the poor did for the revolt, it would have succeeded." These are manifestations of a rudimentary class-based interpretation of Qassām's movement and the revolt that circulates in villages. Moreover, not all accounts consider Qassām the sole leader of the movement, as one of his followers claims that group decisions were made in the course of discussions, not by Qassām alone.[16]

The nature of Qassām's relationship to Ḥājj Amīn al-Ḥusaynī, the Mufti of Jerusalem, President of the Supreme Muslim Council, and the leader of the Palestinian nationalist movement is also a matter of dispute. In general, elderly villagers have a continuist view of the political and armed struggle. They see it as a single narrative, in accordance with

or small workshops. In this they are representative of the marginalized position that Arab workers occupied in Haifa. Jewish labor by contrast organized--under the slogan *'avodah 'ivrit* (Hebrew labor)--to take for itself most of the skilled positions and to fill as many places as possible in Jewish-owned enterprises. The Palestinian villagers recall living alongside thousands of other workers and casual laborers in shanty-towns of tin huts *(barrakiyāt)* on the outskirts of Haifa. They assert that trade-union activity among Arab laborers was very limited at that time. And by-and-large, they do not recall even the names of the political parties which were organized in the cities in the 1930's.

They do, however, vividly recall Qassām, whose preaching and organizing in al-Istiqlāl Mosque and in the Young Men's Muslim Association seems to have been the most significant "political" activity for the lower classes of Haifa. In the absence of effective trade-union, socialist, or Communist movements, and given the relatively limited influence of the radical middle-class Istiqlāl party, a number of workers, lumpen-proletariat, and "shuffling petit bourgeoisie" of Haifa were recruited by Qassām's reformist, orthodox version of Islam.[13] In addition, those who still resided in their villages tell of hearing Qassām preach when they travelled to Haifa on Friday to attend services at al-Istiqlāl Mosque. A substantial number of villagers seems to have made this trip on a weekly basis, attracted by Qassām's dynamism and the message of his sermons. Qassām also made use of his urban followers' links to their villages and his position of *ma'dhūn* (marriage registrar) to make contacts when he visited the villages of the Jenin, Nablus and lower Galilee districts. Several villagers told of meeting Qassām on such occasions.

By contrast with Qassām's era, rural-to-urban migration from Arab villages in historic Palestine is limited today by Israeli government policy. While 70,000 West-Bankers--one-half of all waged workers in the West Bank--commute to work inside Israel each day, they are prohibited from settling (or even staying overnight) in the urban areas where they work. Arab citizens of Israel, even more proletarianized than West Bankers, are actively inhibited from settling in the cities of Israel. Conrary to "normal" patterns, the bulk of this growing Palestinian working class resides in villages, not in the cities where they work. A surprising sixty percent of the population of the West Bank lives in villages. The migration that occurs from the West Bank, which is substantial, is destined abroad. But these emigrants' ties to the foreign countries in which they reside are weak. The village of origin is always "home": the site of emotional attachment and the destination of substantial remittances. The net effect of Israeli policies therefore is to "preserve" villages and their rural culture--albeit in somewhat artificial form. In like manner, memories of Qassām too are "preserved."

vancing its version of history among the people. In the absence of a Palestinian state, the national historical narrative is not well-developed in terms of specifics, and no hegemonic "national" interpretation of Qassām has been imprinted upon people's minds. A general kind of mainstream interpretation of Palestinian history does have an effect on people's memories, but nevertheless stories circulate about Qassām which are relatively autonomous from dominant national discourses. Although real substantive historical knowledges are *localized* in villages where Qassām visited or where he had followers, populist interpretations of Qassām's political meaning are also elaborated within a wider political arena.

My discussion here does not pretend to be a statistical survey of popular opinions regarding Qassām. It is based on interviews with a number of participants in the 1936-39 revolt, some of whom knew Qassām personally, in Palestinian villages in the West Bank and Israel. I also base it upon informal discussions with Palestinian friends and acquaintances.

In Qassām's time, migration from the countryside to cities like Haifa was in full swing. In the late 1920's Haifa became the focal point of British economic and strategic interests. As the terminus of the IPC oil pipeline from Iraq (which fuelled the Brititsh navy in the Eastern Mediterranean) and the site of oil refineries and a modern harbor which was a base for the British navy, its economy was booming. Haifa was also a center of Jewish economic development; at the same time, the Arab population and Arab commercial-industrial sector grew there at a somewhat slower pace.

Nationalist histories (Ḥammūda for instance) assign the blame for rural-to-urban migration solely to the Zionist purchases of land from big Arab landowners, which resulted in thousands of peasants being forced off their traditional lands. Villagers, however, tell of being both pushed and pulled to Haifa. They adduce general economic problems, usually defined in individual terms, as causes for moving to Haifa. Official sources speak of rising and more efficient collection of taxes, a decline in the price of agricultural exports, and the general pressures on the land caused by population growth and Zionist purchases, all combining to force a number of peasants into debt, default, and migration. At the same time, the promise of wage labor attracted both destitute and ambitious villagers to move to urban centers.

Men (often without their families) migrated to Haifa mainly from villages in the Haifa, Jenin and Nablus districts and from the lower Galilee.[12] My co-interviewer and I spoke to a number of men from such villages who worked in Haifa in the thirties, all of them as unskilled, casual, and seasonal laborers--at quarries or the railroad, in porterage

renewal and modernization. But he does not call either for a return to Islam or for the restoration of the "men of religion" to political leadership. Instead, Qāsim employs a "political" interpretation of Qassām's meaning to argue against a return to religion. Today's Palestinian religious leaders, he argues, are by contrast with Qassām too fanatical and too engrossed in religious affairs to be able to speak clearly about current political conditions.

Professor Qāsim emphasizes the radical difference between the militancy of Qassām in confronting Zionism and British imperialism and the cautious policies of the traditional leadership of that era. Qāsim disparages by implication what he sees as a similar timidity and lack of combativeness among today's Palestinian chiefs. Instead of following a strategy of negotiations with the imperialists, as Ḥājj Amīn al-Ḥusaynī did in the 1930's, today's leaders should imitate the practice of Qassām who favored armed confrontation. Finally, Qāsim sees Qassām as significant in that he represented, potentially, what might have been a centralized leadership for the insurgent Palestinian movement. The tragedy of Qassām's death was that it robbed the subsequent armed revolt of 1936-39 of a central leadership, he argues. Clearly, Qāsim sees a unified and centralized command as essential to victory over imperialism. Both Qāsim's and Ḥammūda's studies are significant for their deployment of the figure of Qassām to make implicit, but muted, criticisms of the policies of the PLO mainstream. They illustrate recent tendencies within the national movement on the West Bank both to reanimate Qassām's memory and to use it to make political statements.[10]

Memories of Qassām

Both Ḥammūda and Qāsim draw on oral interviews with contemporaries of Qassām to buttress their conclusions. Thus both make use of a form of historical consciousness that some historians have conceptualized as "popular memory".[11] A people's historical memory is not autonomous from dominant representations of the past. Rather, it is constituted in relation to dominant memory--the histories issuing from the institutions broadly controlled by the leading classes. In addition, popular memories are constantly reworked and revised in the light of more recent experiences. Among Palestinians living under Israeli rule, historical memory is constituted in relation to two kinds of dominant memory--that of the Palestinian national movement and that of the Israeli state apparatuses. The relation of popular historical consciousness to the Israeli historical apparatuses is overwhelmingly hostile. The chief impact of the Zionist historical narrative upon stories told about Qassām is to incite a nationalist gloss. The other source of dominant memory--the Palestinian national leadership-- has, as we have seen, difficulty in ad-

Furthermore, to make symbolic use of Qassām in a literary work can be a punishable offense. Sāmī Kīlānī, a writer from the village of Ya'bad, was put on trial for publishing a volume of poetry entitled *Wa'd Jadīd li-'Izz al-Dīn al-Qassām* ("A New Promise to al-Qassām") in 1982.[7] The formal charge brought against him by the military was that the use of Qassām's name in poetry was a form of "incitement." When they failed to convict him in court, the authorities put Kīlānī under town arrest (for which no charge or trial is needed) from December 1982 to October 1985, and then under administrative detention.

Histories of Qassām in the Occupied Territories

In the face of the occupation, and despite the absence of a state, "national" Palestinian institutions (universities, research instiutes) in the Occupied Territories are sponsoring increasing numbers of studies of Palestinian history. Among these is a recent monograph on Qassām by Samīḥ Ḥammūda.[8] Ḥammūda's work makes an important scholarly contribution through its extensive use of secondary sources in Arabic not easily available in the occupied territories and an appendix which reproduces a number of significant documents. But while his style of presentation is academic, Ḥammūda reads the meaning of Qassām through the grid of a militantly Islamic position. Qassām's struggle, Ḥammūda asserts, was an Islamic *jihād* against "the West" and its ongoing "Crusades" against the Islamic peoples. Therefore Qassām organized the Young Men's Muslim Associations not just to fight against imperialism, but to struggle against the YMCA's and Christian missionaries as well. Ḥammūda bemoans the fact that today, in contrast to the 1930's when men like Qassām played a leading role in the movement, the "men of religion" have disappeared from the Palestinian leadership. The current leaders, he asserts, are Westernized and secularist. In his day, Qassām preached against such educated and cultured urban Palestinians who were unable to confront the West because they were contaminated by Western materialist values and had abandoned all spiritual ones. The lesson of Qassām, Ḥammūda argues, is that in order to defeat "the West" and Zionism, Palestinians must return to Islam and leadership by the men of religion. The "return" he advocates is not, however, to the quiescent Islam propagated by today's mainstream religious leaders, but to the militant Islam of Qassām.

Another recent study of Qassām, by Najāḥ University professor 'Abd al-Sattār Qāsim[9], is less substantive than Ḥammūda's but nonetheless of interest here because he too uses Qassām to advance political positions critical of the current Palestinian leadership. Qassām, argues Qāsim, was no "traditionalist," for Islam is essentially a religion of

today's Palestinian "terrorists".[5] In this they follow the tradition of the earlier British counterinsurgency (and Orientalist) discourse which labelled Qassām and his followers "outlaws," "bandits", "bearded sheikhs," and "fanatics."

Outside the academic sphere, Israeli government policies work actively to obliterate the narrative of Palestinian-Arab history and to advance an Israeli-Jewish one. Israel's "historical apparatuses" do this most directly in the domain of historical sites. As the places where the nation's heritage is displayed for all its citizens to see and visit, historical sites are crucial for the construction and perpetuation of a national historical memory.[6] In the settler-colonial scene, however, Israeli national heritage asserts itself not merely by erecting monuments to its own "dynamic" history but also through demolishing "native" historical sites or allowing them to fall into ruin. If traces of native sites remain at all, they stand as mute testimony--in the minds of the colonialists--to the "decayed" and "past" nature of native culture. The general tendency of Israeli policy, however, is to destroy without leaving a trace, for the colonizers recognize that even the barest trace is a mnemonic aid for the colonized, whose recollections pose a threat.

Such has been the fate of sites associated with 'Izz al-Dīn al-Qassām. Today one can only locate with difficulty his grave at Balad al-Shaykh, the object of pilgrimage during the '36-'39 revolt. Balad al-Shaykh has been turned into Yagur, an exclusively Jewish suburb of Haifa, and its former Arab residents made refugees. Its cemetery has fallen into disuse and disrepair; Qassām's tombstone has been knocked over. The spot where Qassām fell in Ya'bad forest, on the other hand, is not marked at all. Some but not all residents of nearby villages can lead you to the spot where--legend has it--the shaykh met his end.

Israeli official policy also restricts Palestinian efforts at learning and perpetuating their history. Palestinians who wish to acquire books about their history published in the diaspora face countless difficulties. Customs officials often seize books imported from abroad at the border, and the military authorities have banned hundreds of titles dealing with Palestinian history and culture in the Occupied Territories. The school curricula contain very little in the way of Palestinian history. Only at the university do Palestinians have an opportunity to study their history in any systematic way. But even there, books are hard to obtain, and inside the Occupied Territories students are often arrested when caught in possession of their assigned texts on Palestinian history. Books and historical knowledge circulate privately, unofficially, circumspectly.

terms. The aim is to reconcile differences, to smoothe over internal struggles. Any hint of the split nature of Qassām's figure is covered over as much as possible.

2. *Qassām as Che Guevara.* This interpretation was common in left-wing Palestinian circles in the late sixties and early seventies. Here Qassām is represented as the organizer of "cells" among the workers and lumpenproletariat of Haifa and the peasants of the Haifa, Jenin, and Nablus districts and the lower Galilee. In November 1935 he led a group of followers into the hills to start a "foco" and to raise the peasantry in revolt.

3. *Qassām as a proto-socialist.* This reading stresses that Qassām recruited his followers almost exclusively from among workers and peasants. It also asserts that he associated with the lower classers to the exclusion of the middle and upper classes because he felt the latter could not be revolutionary. Occasionally it claims, more extravagantly, that he wanted to establish a socialist state in Palestine.

4. *Qassām as a pan-Arab nationalist.* As evidence, this tendency recalls that Qassām was born in the town of Jabla, near Lataqia in present-day Syria, and that he led a guerilla band which fought against the French occupation of Syria from 1918-21. Sentenced to death in absentia by the French mandate authorities, he went into exile in Haifa and carried on the struggle for the liberation of the Arab nation in Palestine. It also claims that in Haifa he belonged to the Istiqlāl party, a radical middle-class pan-Arab grouping.

5. *Qassām as a Muslim mujāhid.* This interpretation emphasizes Qassām's descent from religious families on both his father's and mother's side, his education at al-Azhar Islamic university in Cairo (where he may have studied with the famous Islamic reformer Muḥammad 'Abduh), his work as a mosque preacher in Jabla and in Haifa, and his leadership role in the Haifa Young Men's Muslim Association. He preached political struggle which took the form of a strictly Islamic *jihād*, and read the Qur'ān and the Islamic tradition so as to give primacy to *jihād* over all else. This view generally incorporates or subsumes Qassām's (usually) acknowledged nationalism within the broader category of Islam.

Qassām in Israeli history

Edward Said's observation that "Zionism came fully into its own by actively destroying as many Arab traces as it could"[4] accurately describes how the Israeli "historical apparatuses", including scholarly writing, function to efface and to marginalize Palestinian history. Israeli scholars, who perform the job of *discrediting* the traditions of the indigenous inhabitants of Palestine, posit Qassām as a forerunner of

attended by 1000 persons of the "lower classes." Middle-class radicals delivered speeches which, British intelligence sources noted, were "strong in their tone."[1] This split between those who evoked Qassām's memory in "moderate" and in "strong" tones, was a significant dynamic in the revolt that broke out a few months later.[2]

The revitalization of the Palestinian national liberation movement in the late 1960s also involved a resuscitation of Qassām's memory. Qassām is hailed as the originator of armed resistance to Zionism and imperialism, and as the forerunner to the contemporary fedayeen. And just as British authorities once designated Qassām an "outlaw," Israeli authorities do their best to discredit his memory. But while Palestinian nationalists agree on his significance, the various Palestinian political currents within the movement assess it in different ways. As in the past, Qassām is not an historical symbol who carries a unified message but is a point at which a number of interpretations collide. The "open" historical status of Qāssam is further enhanced by the absence of a Palestinian state and the "historical apparatuses" which could incorporate him into a coherent national historical narrative. Moreover, Qassām himself refashioned Islamic traditions for use in the struggle against Zionism and British imperialism in the 1930s. His own practice thereby authorizes reinterpretations of traditions of the past for use in the present.

All these factors make Shaykh al-Qassām a figure particularly available for a variety of interpretations and symbolic uses. The recent operation in which a bomb was placed on a TWA flight and four U.S. citizens killed was carried out by a group named after Shaykh 'Izz al-Dīn al-Qassām.[3] Still invoked to authorize terrorism, Islamic fundamentalism, socialism, or nationalism, Qassām remains a powerful historical symbol. This article examines the importance of memories of Qassām today for Palestinians living under Israeli rule.

Historiography of the liberation movement

I will begin by discussing the varying interpretations of Qassām's significance in Palestinian national historiography produced in the context of the national liberation struggle in the diaspora. For the sake of argument I have schematically distinguished various positions on Qassām which, in any particular historical work, might be combined.

1. Qassām as a Palestinian nationalist. This represents the mainstream PLO position. In this view his primary importance is as the initiator of armed struggle against Zionism and imperialism--a forerunner of the present-day fedayeen. Qassām is taken to embody key symbols of the Palestinian movement, such as sacrifice, martyrdom, struggle, and nationalism. Regarding him as a symbol of unified national struggle, this tendency sets out his biography in vague but hagiographic and heroic

Al-Qassām Remembered

Ted Swedenburg

On November 21, 1935, the British mandate government in Palestine issued a communiqué stating that its police forces had killed four members of a band of outlaws, including their leader Shaykh 'Izz al-Dīn al-Qassām, and captured five others in an engagement at Ya'bad forest. For Palestinian Arabs, these "outlaws" were national heroes. Their example inspired others to step up the struggle against the British mandate--the sponsor of the Zionist colonization movement in Palestine. Within a few months, the battle at Ya'bad forest had helped ignite the 1936-39 revolt--the greatest anti-colonial rebellion in the Arab East between the world wars. Shaykh al-Qassām rapidly became a popular hero, the subject of legends and stories. His likeness was hung in Arab public buildings and carried at demonstrations; his tomb--like that of a modern-day saint--became a site of pilgrimage. Several of his surviving followers, known as Qassāmites, achieved high positions of leadership in the armed revolt. And in the course of the rebellion, Qassām was constantly invoked as an exemplary symbol of struggle.

But while Palestinians agreed on Qassām's national significance, they differed on how to interpret him. Qassām's meaning, as a symbol of struggle and as a guide for political action, was in no way fixed; instead it was the subject of controversy within the national movement. The two separate public meetings held in Haifa on January 5, 1936, to commemorate Qassām's *arba'īn* (40 days after his death) illustrate this division. One gathering, organized by the Young Men's Congress (*Mu'tamar al-Shabāb*) and supported by the political parties which represented the interests of the traditional Palestinian leadership, was attended by 500 persons who listened to the "moderate speeches" of political notables. The other, organized by the Young Men's Muslim Association and supported by the radical nationalist Istiqlāl Party, was

فى ذكرى القسام

تيد سويدنبرج

أصبح الشيخ عز الدين القسام بطلا قوميا بعد استشهاده على يد حكومة الحماية البريطانية فى ٢١ نوفمبر سنة ١٩٣٥ . وسرعان ما اندلعت الثورة سنة ١٩٣٦ بعد معركة غابة يعبد بشهور قليلة .

وإذا كان الفلسطينيون يجمعون على أهمية القسام بوصفه رمزا وطنيا فإن ثمة اختلافات كبيرة بين تفسيراتهم لهذا الرمز . فالبعض يعتبرونه المحرك للكفاح المسلح ضد الصهيونية والاستعمار ، بينما ترى فيه الدوائر اليسارية الفلسطينية فى نهاية الستينات وبداية السبعينات زعيماً ينظم الفلاحين والبروليتاريا في خلايا وهو بهذا يعد مقابلاً لتشيه جيفارا . ونجد أيضا بعض القراءات الأخرى لرمز القسام : القسام مثالا نموذجيا اشتراكيا ، القسام مناديا بالوحدة العربية ، القسام مجاهدا إسلاميا

أما فى نطاق دائرة كتابة التاريخ الإسرائيلى ، فيصنف القسام نذيرا لحركة الإرهاب الفلسطينية المعاصرة . وتعمل « أجهزة كتابة التاريخ » الإسرائيلية دوما على طمس مزارات التراث القومى وتخريب المعالم التاريخية التى تساعد على الحفاظ على الذاكرة القومية التاريخية ، ولذا يصعب اليوم تحديد موقع قبر الشهيد القسام أو البقعة التى سقط فيها قتيلا .

وفى مجال البحث الأكاديمى ظهرت دراستان ـــ الأولى بقلم سميح حمودة ، والثانية بقلم عبد الستار قاسم ـــ تقدمان صورتين للشيخ القسام ، وإذا كانت الصورتان تتطابقان فى المناداة بالجهاد المسلح ضد الصهيونية ، فيؤكد سميح حمودة على المنحى الإسلامى فى الجهاد ، بينما يرى عبد الستار قاسم أن أهمية القسام تأتى من أنه كان مثالا لتوحيد الزعامة النضالية .

ويقدم كاتب المقال فى فقرة تالية صورة القسام كما تبلورت من خلال مقابلات أجراها مع معاصرين للشهيد ممن كانوا يعيشون فى القرى المتاخمة لحيفا ، وينتمى معظمهم إلى طبقة الفلاحين والعمال الموسميين . ويظهر القسام الزعيم الأوحد لحركة النضال المسلح ، الذى ضحى بذاته فى سبيل الوطن وقاسم الشعب حياته وتلاحم معه .

وإذا كانت هناك بعض التناقضات بين الوقائع التاريخية وصورة القسام كما تظهر فى القصص المختلفة فإن رمزه يبقى ذا جاذبية قوية داخل الحركة الفلسطينية : فالقسام شخصية قومية عظيمة تحاول جميع الاتجاهات أن تستقطبها ، ويعود ذلك إلى عدد من الأسباب . ففى غياب دولة فلسطينية لم تُثبَّت هوية القسام فى إطار رواية رسمية واحدة ، ومن ثم ظلت مرنه إلى حد بعيد تسمح بعدد من القراءات تتلون وفق الاتجاهات السياسية المتنوعة . ومما لاشك فيه فإن غياب سيرة ذاتية معترف بها رسميا قد ساعد على إرساء القسام بوصفه رمزا قوميا حقيقيا .

Recent as the term "Third World" is, it has gained currency because it corresponds to a reality and an immediacy, namely, the substantial yet marginalized part of the world that has been dominated economically, politically and culturally by Western and imperial powers. The organic development of Third World societies has been stunted by an engineered exploitation ranging from the most direct and outrageous to the most indirect and subtle.

Confronting overwhelming forces of domination, alienation and fragmentation, writers from the Third World contribute - through their literary and critical writings - to the issues of their time. Their voices, varied as they are, articulate positions that challenge Western hegemony. Their diverse literatures present specificities and modalities which literary theory must take into serious consideration if its claim to universality is to become genuine.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally in French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles by Arab and Western critics. The next issues of *Alif* will center on the following problematics:
"Hermeneutics and Interpretation"
"The Question of Time"
"Criticism and Marxism"

Contents

The following people have participated in the preparation of this issue: Soha Abdel-Kader, El Said Badawi, Leslie Croxford, Ahmad Sudqi al-Dajani, Wagih Draz, Nur Elmessiri, Peter Hancock, Allan Hibbard, Nicholas Hopkins, Maureen Kiernan, Ann Lesch, Hasna Mikdashi, Laurice Nassour, Amina Rachid, Jayme Spencer, Abbas al-Tunsi, Houda Wasfi.

Cover: Mohsen Sharara

Layout and Supervision: Elias Modern Publishing House & Co. in Cairo

Photocomposing: J.C. Center in Cairo

Price per issue:
— Arab Republic of Egypt: L.E. 2.00
— Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 7.00 (first seven issues $ 49.00)
Institutions: $ 12.00 (first seven issues $ 84.00)

Earlier issues of the journal include:

Alif 1 (1981): Philosophy and Stylistics
Alif 2 (1982): Criticism and the Avant-Garde
Alif 3 (1983): The Self and the Other
Alif 4 (1984): Intertextuality
Alif 5 (1985): The Mystical Dimension in Literature
Alif 6 (1986): Poetics of Place

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to:

Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature P.O. Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt

JOURNAL OF
COMPARATIVE POETICS

alif

No. 7, Spring 1987

The cultural revolution reaching the depths of rural Egypt is an inseparable part of the political revolution. If the nationalist and democratic culture is unable to penetrate the countryside, then the struggle is incomplete. The intelligentsia should do its utmost - given the present state of illiteracy - to formulate new forms through which it could make itself heard in rural Egypt.

'Abd al-'Aẓīm Anīs

Just as occurs with the flower in a plant, the capacity for forming and fertilizing the germ which ensures the continuity of history lies in culture, and the germ simultaneously ensures the prospects for evolution and progress of the society in question. Thus it is understood that imperialist domination, denying to the dominated people their own historical process, necessarily denies their cultural process.

Amilcar Cabral

THE THIRD WORLD: LITERATURE AND CONSCIOUSNESS